

ADRIANA CARINA CAMACHO ALVAREZ

# Sob o disfarce da crônica:

**O delineamento de um projeto estético em Clarice  
Lispector**

PORTO ALEGRE

2003

ADRIANA CARINA CAMACHO ALVAREZ

## Sob o disfarce da crônica:

**O delineamento de um projeto estético em Clarice Lispector**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da UFRGS como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

PORTO ALEGRE

2003

DEDICO ESTA DISSERTAÇÃO

Às quatro pessoas que foram  
Imprescindíveis para a realização de meu Mestrado:  
minha mãe, o Pedro, a Tânia e minha orientadora,  
Ana Maria Lisboa de Mello.

*À memória de minhas avós.*

## **Agradecimentos**

Agradeço, em primeiro lugar, à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por ter me concedido uma bolsa de estudos por 24 meses que viabilizou a realização de meu Mestrado no Brasil.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS, que me abriu as portas, dando-me a oportunidade de ter acesso a uma formação de mestrado de primeiro nível, como também aos professores e colegas que me guiaram e acompanharam, enriquecendo, e muito, meus estudos nos diferentes cursos.

Gostaria de agradecer a Canisio Scher por ter me encorajado a entrar na prova de seleção do Mestrado e também, claro, agradecer a ele e a Márcia (e a todo o pessoal do PPGLET) por terem me ajudado a resolver todos os problemas burocrático-administrativos possíveis e impossíveis que apresentei.

Agradeço muito especialmente a minha orientadora, não só pela sua competência, mas também por sua extraordinária qualidade humana. Sem seu apoio constante e suas recomendações/indicações/conselhos, sempre justos e sábios, a presente dissertação – caso tivesse sido efetivamente concluída –, ter-se-ia visto, no mínimo, muito empobrecida.

Agradeço também à Maria Elisa Wilkens por ter me transmitido, durante estes dois anos e meio, a paixão pela língua francesa, o que contribuiu de forma assaz relevante para a realização desta dissertação, dada a vasta bibliografia em francês que tive que consultar.

Quero agradecer de todo coração a meus amigos. Aos de cá (Carlos, Amanda, Rita, Lúcia, Edwin e família, Adriana, Lídia, Senhora Beatriz e Senhor Ubirajara, Giuliana, Iria, Elis), por terem suportado todas minhas inseguranças e angústias e também por terem compartilhado meus sonhos e realizações. Por tudo isso e por muito mais, agradeço muito especialmente a minha grande amiga, Tânia, que permaneceu impassível e firme perante minhas mudanças verdadeiramente camaleônicas; talvez, porque, ciente desde o início de que nossa amizade vinha de longe, sempre soube que

de nada adiantaria resistir. A ela também, obrigada pela revisão da dissertação! Aos de lá (Rosa, Virgínia, Belisa, Marita, Allison, Larissa, Leo, Gabriela, Blanca, Chita e Julio, Nely e família, Sra. Alda, Marina, Cristina, Carmen) por demonstrarem, a cada dia, que a amizade e o afeto não dependem de coisas como o espaço e o tempo. Neste agradecimento incluo também as minhas queridas primas, Rosario e Stella, cujo imenso carinho não parece respeitar ou conhecer fronteiras.

Agradeço a minha família (meu pai, minha afilhada, meu irmão, minha cunhada, meus sobrinhos, meus tios, Laura, minha madrinha, Verónica, Federico, Carolina) pela preocupação e o apoio constantes, mesmo à distância.

Ao Pedro, por ter apostado, desde o início, na possibilidade e no sucesso de meus estudos no Brasil e por ter me estimulado sempre (e contribuído), não apenas para que eu continuasse a progredir na vida acadêmica, como também para que eu me tornasse uma pessoa melhor.

A minha mãe, por Tudo.

## Resumo

Clarice Lispector (1920-1977), uma das mais importantes escritoras brasileiras, paralelamente à criação de suas obras, colaborou também para diferentes jornais e revistas, escrevendo textos de diversa índole.

Até hoje foram editados dois livros que compilam parte desse acervo “jornalístico” deixado pela autora: *Para não esquecer* e *A descoberta do mundo*. O primeiro é uma coletânea de textos curtos, alguns publicados originalmente na revista *Senhor*. O segundo reúne a maioria dos textos veiculados em *O Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973. São justamente esses volumes que servem de ponto de partida e base para a presente dissertação.

Em primeiro lugar, ao apercebermo-nos da redução implícita no rótulo que cataloga os mesmos (crônicas), empreendemos a difícil e sempre provisória tarefa de esboçar uma tipologia genológica dos textos para efeitos, sobretudo, de ordená-los de modo a facilitar sua abordagem. Assim, dentro desse conjunto heterogêneo de textos, encontramos crônicas, ensaios, contos, poemas em prosa, cartas e entrevistas, entre outros.

Em segundo lugar, ao constatar a abundância e relevância dos textos em que Clarice Lispector se detém na consideração de assuntos como arte, artista, literatura, linguagem, enfim, escrita, propusemo-nos o desvendamento de um projeto estético que atravessaria, como um fio condutor, os dois volumes e que, visto o alcance do mesmo demonstrado pelo nosso trabalho, pode, muito bem, abrir as portas para um futuro (e renovado) estudo da obra completa da autora sob o prisma de suas próprias considerações filosóficas e estéticas.

## Resumen

Clarice Lispector (1920-1977), una de las más importantes escritoras brasileñas, paralelamente a la creación de sus obras, colaboró también para diferentes periódicos y revistas, escribiendo textos de diversa índole.

Hasta la actualidad se editaron en Brasil dos libros que compilan parte de ese acervo "periodístico" dejado por la autora: *Para não esquecer* e *A descoberta do mundo*. El primero es una recopilación de textos cortos, algunos de los cuales fueron publicados originalmente en la revista *Señor*. El segundo, reúne la mayoría de los textos divulgados en *O Jornal do Brasil*, entre 1967 y 1973. Son justamente esos volúmenes que sirven de punto de partida y de base para la presente disertación.

En primer lugar, al notar la reducción implícita en el rótulo que cataloga los mismos (crónicas), emprendimos la ardua y siempre provisoria tarea de esbozar una tipología de género de los textos a efectos, sobre todo, de ordenarlos para facilitar su abordaje. De esa forma, dentro de ese conjunto heterogéneo de textos, encontramos crónicas, ensayos, cuentos, poemas en prosa, cartas y entrevistas, entre otros.

Segundo, al constatar la abundancia y relevancia de los textos en que Clarice Lispector se detiene en la consideración de temas como arte, artista, literatura, lenguaje, en definitiva, escritura, nos propusimos descubrir un proyecto estético subyacente que recorrería, como un hilo conductor, los dos volúmenes y que, visto el alcance del mismo demostrado por nuestro trabajo, puede, perfectamente, abrir las puertas para un futuro (y novedoso) estudio de la obra completa de la autora a la luz de sus propias consideraciones filosóficas y estéticas.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>1. A multiplicidade de textos incluídos em <i>Para não esquecer</i> e <i>A descoberta do mundo</i> sob o rótulo de “crônica”: tentativa de tipologia.</b>	<b>6</b>
1.1. Sobre a noção de gênero	8
1.2. Formas literárias praticadas por Clarice Lispector em <i>Para não esquecer</i> e <i>A descoberta do mundo</i>	13
1.2.1. Crônicas	14
1.2.2. Textos ensaísticos	28
1.2.3. Poemas em prosa	30
1.2.4. Contos	32
1.2.5. Exercícios literários	36
1.3. Textos não-literários	38
1.3.1. Citações	39
1.3.2. “Conversas”	41
1.3.3. Entrevistas	41
1.3.4. Cartas	43
1.4. Algumas considerações finais	44
<b>2. Pensamento e Intuição: duas forças em permanente conflito na visão de mundo clariceana.</b>	<b>46</b>
2.1. A intuição como modo de atingir o outro	66
2.2. Sobre a indissociabilidade corpo/alma	70
<b>3. Arte, artista e criação artística sob a ótica clariceana</b>	<b>76</b>
3.1. Acerca da arte e sua função	77
3.2. Ser artista: escolha ou maldição?	97
3.3. A criação artística: o mistério que rege tudo	104
<b>4. A construção do silêncio ou o domínio da entrelinha</b>	<b>114</b>
4.1. A Literatura como último recurso de expressão e de comunicação	114

4.2. Entre a palavra e o silêncio: a entrelinha como lugar de manifestação/comunicação do significado	126
4.3. Forma-conteúdo	134
4.3.1. Gêneros literários: uma noção improcedente	136
4.4. A escrita clariceana: literatura ou bruxaria?	139
4.4.1. A composição: alguns traços do trabalho clariceano	143
<b>5. Conclusão</b>	<b>149</b>
<b>6. Referências bibliográficas e audiovisual</b>	<b>157</b>
6.1. Bibliográficas	157
6.2. Audiovisual	160
<b>7. Apêndice</b>	<b>161</b>
<b>8. Anexo</b>	<b>167</b>

## Introdução

Clarice Lispector, como se sabe, é uma das mais importantes escritoras brasileiras. Suas obras têm sido alvo de atenção constante por parte da crítica desde a publicação, em 1943, de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. O famoso ensaio de Antônio Cândido “No raiar de Clarice Lispector” e os trabalhos de Sérgio Milliet e de Álvaro Lins (“A experiência incompleta: Clarisse [sic] Lispector”) sobre o mesmo romance marcam o início de uma abundante fortuna crítica que não tem deixado de aumentar até os dias atuais e que tem abordado a obra da escritora sob as mais diversas perspectivas teóricas. Entretanto, essa multiplicidade de estudos, exceto em contadas ocasiões, tem-se dedicado a analisar as que são consideradas obras maiores de Clarice Lispector, isto é, seus romances, contos e ainda outras obras de difícil classificação genológica como *Água viva* ou *Um sopro de vida*.

Porém, esses não são os únicos escritos que a autora legou à Literatura Brasileira. De fato, paralelamente a seu trabalho como “escritora” propriamente dito, Clarice dedicou grande parte de seu tempo, durante toda sua vida, a colaborar para diferentes meios jornalísticos. Ora, há, dentro da bibliografia de Clarice Lispector, três volumes que dão testemunho desse trabalho em princípio “jornalístico” da autora. Eles são *De corpo inteiro* (entrevistas), *Para não esquecer* (crônicas) e *A descoberta do Mundo* (crônicas). As entrevistas do primeiro foram realizadas para a revista Manchete, aparecendo algumas também em O Jornal do Brasil; alguns dos textos de *Para não esquecer* foram originalmente publicados na Revista *Senhor*, e *A descoberta do mundo* reúne os textos escritos para O Jornal do Brasil entre 1967 e 1973.

Esses três volumes, contrariamente ao que se verifica em relação ao resto da obra da autora, não têm sido objeto de análise detida e específica por parte da crítica. Todavia, não podemos afirmar que a crítica os tenha ignorado. De fato, amiúde eles são utilizados como material de apoio para as diferentes hipóteses sustentadas pelos diferentes analistas, aparecendo sempre em forma fragmentária e antes como testemunhos ou depoimentos da própria autora do que em sua qualidade de textos autônomos e especificamente elaborados pela escritora.

Justamente devido à recorrência com que muitos desses fragmentos são transcritos e citados em diferentes trabalhos críticos dedicados à obra da autora, resolvemos ir à fonte dos mesmos a fim de averiguar se esses seriam os únicos textos que realmente apresentariam um interesse analítico por contribuírem, de forma isolada, para o esclarecimento de algumas questões atinentes à escrita clariceana. Logo descobrimos que não. Nas páginas de *Para não esquecer* e *A descoberta do mundo* fomos nos deparando com muitos textos da autora em que ela aborda questões de enorme relevância para o estudo de sua obra. O mesmo não aconteceu em igual medida com o volume *De corpo inteiro*. Evidentemente, ao se tratar de uma coletânea de entrevistas – e a despeito da forma bem particular, pessoal, de Clarice Lispector “entrevistar” –, os textos ali reunidos acabam dizendo mais a respeito do entrevistado – como é lógico - do que da entrevistadora.

Enfim, devido à notável relevância do trabalho de Clarice Lispector para a Literatura Brasileira – e para a literatura em geral – achamos que esse acervo textual deixado pela autora não pode ser subestimado, embora o mesmo possa eventualmente ser avaliado como menor, ao considerar-se o restante de sua obra.

Essa observação se vê imediatamente confirmada quando constatamos, ao percorrermos as páginas de *Para não esquecer* e *A descoberta do mundo*, um grande número de textos que alude diretamente a questões filosóficas e estéticas que dizem respeito, tanto à visão de mundo de Clarice Lispector, quanto a suas convicções ou atitudes perante seu próprio trabalho de escritora. Com efeito, nos dois volumes abundam considerações acerca da arte, do artista, da linguagem (seu alcance, possibilidades e limites), da relação entre forma e conteúdo, enfim, do trabalho específico de escrita, como também observações de cunho mais filosófico como, por exemplo, as concernentes à relação entre pensamento e intuição, corpo e espírito ou razão e loucura.

Ora, nossa hipótese de trabalho na presente dissertação funda-se na idéia de que, do conjunto desses textos, pode ser extraído um projeto estético da autora, o que poderia vir a significar a abertura de novas trilhas interpretativas da totalidade de sua obra, assentadas nas próprias considerações metalingüísticas, estéticas e filosóficas da autora. Essa seria, na verdade, a contribuição para a Literatura Brasileira que o

presente trabalho se propõe, não sem reconhecer, claro, a dificuldade da empresa, dadas a envergadura da mesma e as limitações impostas pelas condições de tempo e espaço requeridas para um trabalho de dissertação de mestrado.

Em primeiro lugar, nosso objetivo na presente dissertação é esboçar o projeto estético que sentimos subjazer à coerência e recorrência de alguns dos textos de *Para não esquecer* e *A descoberta do mundo*, complementando os mesmos, para efeitos de seu esclarecimento e concatenação, com diversas fontes teóricas. Como já foi dito, pretendemos com isso revelar um edifício teórico construído pelas considerações da própria autora, a fim de que o mesmo possa servir de auxílio e/ou sustentação para futuros trabalhos críticos sobre uma obra tão relevante para as letras brasileiras.

Mas também houve outro fato que, desde o começo, chamou nossa atenção e que acabou determinando um segundo objetivo para nossa pesquisa: a designação de “crônicas” aposta ao título dos dois livros base de nosso estudo. É que, de fato, ao lermos *Para não esquecer* ou *A descoberta do mundo* a primeira coisa a nos surpreender (e talvez isso seja mais notório no caso do último livro supracitado, por ser também muito maior o número de textos incluído nele) foi a variedade de opções formais dos textos. Com certeza, em um primeiro olhar, já pode ser constatado que os dois livros não estão compostos apenas por crônicas. Assim, fazia-se quase obrigatória – para efeitos analíticos (pois é muito difícil trabalhar com um conjunto de textos tão multiforme) – e também como forma de apresentação, a realização de uma tipologia, embora a mesma possa resultar precária e provisória, visto a dificuldade de trabalhar com formas literárias (ou não) pouco e difusamente abordadas pela crítica como, por exemplo, o ensaio e a crônica.

De acordo com esses objetivos, a dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro apresenta ao leitor os dois livros alvo de nossa análise, tentando realizar uma tipologia que ordene os textos, considerando, não só aspectos formais, mas também de conteúdo (se é possível estabelecer essa distinção). Assim, distinguimos, por exemplo, textos literários de textos não-literários e acrescentamos, no final, algumas considerações referentes à publicação dos mesmos no meio jornalístico e a suas implicações no trabalho de elaboração por parte de nossa escritora. Além disso, para

guiar o leitor na leitura dos dois livros, construímos quadros dos textos conforme sua classificação formal que constarão no apêndice da presente dissertação.

O segundo capítulo se detém nos aspectos mais filosóficos das considerações clariceanas e que conformam, em nosso juízo, sua visão de mundo. São aspectos concernentes, sobretudo, ao lugar atribuído pela escritora ao pensamento e à intuição e que se relacionam diretamente a assuntos tais como inteligência, ignorância, loucura, consciência e inconsciente. Tudo isso, evidentemente, encontra-se, por sua vez, estreitamente vinculado à atividade criadora.

O terceiro capítulo vem entrelaçar-se diretamente ao segundo, ao abordar a questão da criação artística (e seu mistério, como gostaria de ressaltar nossa autora) e de seu agente, o artista, à luz das observações da própria Clarice. No que se refere a este capítulo em particular cabe esclarecer que, no mesmo, faremos referência à arte em geral porque, nas suas considerações sobre a arte, Clarice Lispector, embora aluda mais freqüentemente à escrita, serve-se de exemplos colhidos de todas as formas artísticas. A autora detecta diferenças entre elas (quanto a suas possibilidades, por exemplo), chegando, inclusive, a delinear uma certa hierarquização entre as variadas manifestações artísticas.

Por último, o quarto capítulo analisa as questões mais próximas do trabalho específico da escritora: a literatura, a relação forma-conteúdo, os gêneros literários, a linguagem como o instrumento necessário (mas imperfeito) da atividade literária e ainda assuntos que dizem respeito à própria composição, ao trabalho sobre a folha de papel em branco.

A conclusão procurará, dessa forma, resgatar as idéias mais importantes e mais salientadas por Clarice Lispector para que elas possam servir, no futuro, a pesquisas que se verão enriquecidas por essas novas contribuições.

Nossa dissertação assentou-se em dois procedimentos metodológicos: a pesquisa bibliográfica e a análise textual. Num primeiro momento, realizamos uma pesquisa bibliográfica voltada para a fortuna crítica da autora a fim de encontrar trabalhos que fizessem alusão ou se centrassem nas obras alvo de nossa dissertação. Como já foi assinalado, foram raros os casos de textos críticos que se detiveram especificamente nelas (Nolasco, 2001; Simon, 1999; Paixão, 1991). Portanto, como

ponto de partida de nossa pesquisa, acabamos servindo-nos quase exclusivamente do próprio trabalho da escritora, ou seja, de suas próprias contribuições metalingüísticas, estéticas e filosóficas.

Após essa primeira fase de análise textual, voltamos novamente à pesquisa bibliográfica, mas, desta vez, buscando textos que pudessem servir de suporte teórico para as considerações da autora, complementando e completando as mesmas. Algumas dessas fontes nos foram sugeridas “literalmente” pela própria Clarice através de diferentes citações às que a autora recorre para desenvolver reflexões ou simplesmente para provocá-las no espírito do leitor de jornal. Foi o caso de Henri Bergson, por exemplo. As outras foram sugeridas pelos próprios textos. A coincidência de muitas das observações clariceanas com alguns aspectos da filosofia de Merleau-Ponty logo se tornou marcante. De fato, as reflexões desses dois pensadores permeiam nossa dissertação. A crítica da própria autora auxiliou-nos em todas as questões mais diretamente ligadas a seu trabalho de escrita.

Mas também tivemos que utilizar uma bibliografia relativamente extensa a fim de elucidar questões atinentes aos gêneros literários, tanto no Capítulo 1 quanto no Capítulo 4, devido, sobretudo, às divergências e contradições que se encontram nos diferentes autores a respeito dos considerados gêneros menores, como, por exemplo, a crônica e o ensaio, sendo muito difícil, às vezes, estabelecer um claro limite entre eles ou encontrar definições unânimes entre os autores.

Cabe apontar também que no decorrer do presente trabalho, cada livro do corpus será identificado com uma sigla (PNE – *Para não esquecer*, e DM – *A descoberta do mundo*, respectivamente), utilizando-se, aliás, nos quadros de referência, a letra cursiva para individualizar os textos incluídos em *Para não esquecer*. Também nos quadros do apêndice aparecem outras siglas relativas a outras obras da autora. Elas são AV (*Água Viva*), ALP (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*), FC (*Felicidade Clandestina*), LE (*A legião estrangeira*) e OEN (*Onde estivestes de noite*).

## 1. A multiplicidade de textos incluídos em *Para não esquecer e A descoberta do mundo* sob o rótulo de “crônica”: tentativa de tipologia

*Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber (DM, 22/06/68, p. 112-113).*

Várias questões são apresentadas neste texto de Clarice, publicado no *Jornal do Brasil* em 22 de junho de 1968, que nos permitirão introduzir este primeiro capítulo. Mas antes de adentrar no assunto que nos ocupará, consideramos oportuno realizar algumas considerações prévias. Primeiro, é preciso distinguir entre “crônica”, enquanto forma ou manifestação literária, e essa “crônica semanal”, aludida pelo amigo de Clarice na citação, e que corresponderia a um espaço determinado no veículo jornalístico. Esta última, na verdade, seria a sucessora daqueles outros espaços no jornal que deram origem à crônica como forma e que adotavam a denominação de “Variedades” ou “Folhetim”. Vejamos o que nos diz Marlyse Meyer acerca desse primeiro folhetim:

*Já que o folhetinista é originário da França, e, o folhetim, novidade de Paris, há que ir ver o que o termo recobre lá na matriz. De início – começos do século XIX – le feuilleton designa um lugar preciso do jornal: o rez-de-chaussée – rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento. E já se pode dizer que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, que é oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica. [...] Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se*

*propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha e de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém saídos, o esboço do caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero, curtas ou menos curtas – adota-se a moda inglesa de publicação em série se houver mais texto e menos coluna. Título geral desse pot-pourri de assuntos (Martins Pena falaria em sarrabulho lítero-jornalístico): Varietés, ou Mélanges, ou Feuilleton (Meyer, 1992, p. 96).*

E de fato, se bem que todos os textos incluídos nos livros alvo de nossa análise tenham aparecido nesse espaço de jornal dedicado aos assuntos mais variados, nem todos eles podem ser rotulados de “crônica” na primeira acepção do termo assinalada, ou seja, a que alude a uma forma literária determinada. Nesse sentido, aliás, *Para não esquecer* e *A Descoberta do Mundo* se apresentam como livros modelares da multiplicidade de conteúdos característica daquele mesmo espaço original.

Pois bem, para efeitos de chegar a uma ordenação básica que nos permita trabalhar esses livros com uma maior desenvoltura, faremos aqui uma abordagem dos diferentes tipos de textos produzidos por Clarice Lispector para o *Jornal do Brasil* no que se refere a formas e conteúdos, bastante diferenciados. De fato, sabemos que, nas páginas dos diferentes meios jornalísticos para o quais colaborou – não apenas *O Jornal do Brasil* –, Clarice escreveu “relatos”, “conversas”, “resumos de estados de espírito”.<sup>1</sup> Em decorrência dessa variedade, não causa espanto que, a fim de chegar a alguma classificação, embora precária e até certo ponto rígida, do trabalho jornalístico de Clarice, seja preciso considerar várias formas literárias além da crônica – e sem dúvida próximas da mesma –, praticadas pela autora no conjunto de textos, irregular e dificilmente redutível a uma uniformidade, de *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer*.

Consideramos pertinente realizar algumas observações antes de mergulhar no estudo dos textos. Em primeiro lugar, não se pode esquecer que, no caso do primeiro

---

<sup>1</sup> E mais ainda, Clarice Lispector, em sua função de jornalista, percorreu quase todas as trilhas temáticas apontadas por Marlyse Meyer no trecho supracitado. Embora nem todas elas apareçam em *A descoberta do mundo* e em *Para não esquecer*, é possível constatar esse fato consultando outros trabalhos jornalísticos da autora como, por exemplo, os publicados na revista *Manchete* sob o pseudônimo de Tereza Quadros, durante o ano de 1952 ou sob a identidade de Ilka Soares, no jornal *Diário da noite*, durante os anos de 1960 e 1961.

livro supracitado, a publicação é posterior à morte da autora, não tendo, portanto, a mesma, participado do trabalho de seleção e compilação, e que, certamente (pelo menos, em princípio), os textos não foram escritos visando a sua publicação em livro. Já o volume *Para não esquecer* constituía inicialmente a segunda parte do livro *Legião estrangeira* (1964), dividido em duas partes, uma primeira de contos e uma segunda, chamada “Fundo de gaveta”, contendo essa variedade de textos esparsos escritos em princípio para o jornal.<sup>2</sup> De outro lado, cabe apontar que quase todos os textos de *Para não esquecer* aparecem, ora reescritos (apresentando algumas alterações), ora transcritos, em *A descoberta do mundo*. A despeito disso, é importante para nossa pesquisa trabalhar com os dois volumes, visto que alguns textos que constam apenas no primeiro livro supracitado, são de fundamental relevância para a mesma.

### 1.1. Sobre a noção de gênero

O conceito de gênero nos permite agrupar certo número de obras de acordo com certas características ou traços específicos num momento histórico determinado (pois existe uma evolução dos gêneros). Esta noção tem sido fortemente contestada pelos que alegam que a mesma impõe limitações à liberdade criadora. Entretanto, ela sempre acaba por se revelar condizente com o horizonte de expectativas do público leitor de uma época dada, isto é, com aquilo que o leitor espera encontrar quando se depara com uma certa obra sob o rótulo de conto, epopéia, drama, etc.

Tradicionalmente são reconhecidos três grandes gêneros literários: o narrativo, o dramático e a poesia. Os dois primeiros já eram reconhecidos e diferenciados por Aristóteles, em sua *Poética*, em virtude de um critério de representação ou de enunciação: enquanto, no caso da narrativa, os objetos são imitados, o que supõe uma enunciação na primeira ou na terceira pessoa, no gênero dramático, a representação é direta. Platão, por sua vez, chamaria ao primeiro procedimento “*diegese*” e ao segundo “*mimese*” (Stalloni, 1995, p. 14). Mais tarde (entre o fim do primeiro quartel do século

---

<sup>2</sup> Alguns desses textos tinham sido originalmente publicados na coluna “*Children’s corner*” da revista *Senhor*.

XVI e meados do século XVII, conforme Aguiar e Silva, 1982, p. 343), a poesia adquiriu o status de gênero, conformando a tríade referida acima.

Mas, durante todo o século XX, têm-se sucedido várias teorias que abordam a controversa questão de gênero de diferentes pontos de vista. Entre elas, consideramos pertinente ressaltar aqui duas que serão retomadas e aproveitadas em diferentes momentos no decorrer de nossa dissertação.

Em primeiro lugar, Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1946), tomando como base diferentes disposições do espírito humano (correspondentes às esferas do emocional, do intuitivo e do lógico), propõe uma divisão entre estilos lírico, épico e dramático, relacionando o primeiro à recordação, o segundo à observação (ou apresentação) e o terceiro à expectativa (ou tensão), questionando, com isso, a tripartição genérica clássica. Na visão do autor, esses estilos corresponderiam a significações ideais fixas que se encontrariam presentes, em maior ou menor grau, em todas as obras literárias, não sendo possível, por isso, determinar fronteiras rígidas entre gênero dramático, épico e lírico. Ora, o traço que, conforme este autor, diferenciaria mais paradigmaticamente o lírico do narrativo seria o fato de que a produção lírica é determinada, em primeiro lugar, por certa “disposição anímica” lírica (o que leva a uma simbiose particular entre forma e conteúdo), excluindo-se do âmbito lírico a lógica, que governa a narração. Essa obediência à inspiração, que leva à expressar uma impressão sempre fugaz explica também a necessidade do caráter breve das composições líricas. Mas isso não exclui um certo grau de elaboração, o que Staiger deixa manifesto nos seguintes termos (tomando como exemplo um poema de Brentano):

*O poeta vê-se obrigado a elaborar sua inspiração, a coordená-la, burilá-la e se necessário mesmo explicá-la. Com isso, situa-se frente ao lírico e, portanto, fora do âmbito da graça. Ele tem recursos, é claro, pode lançar mão da linguagem que já usou em canções de seu vasto repertório anterior; e Brentano assim o fez inúmeras vezes; mas um epígono, mesmo um epígono de si mesmo, não engana a ouvidos apurados. Revela-se aqui uma certa debilidade do gênero lírico, posteriormente abordada mais de perto, quando de sua análise como uma idéia que não tem a força de ser em estado puro e busca completar-se com o épico e o dramático por uma exigência de sua própria essência e não por incapacidade do autor. (Staiger, 1975, p. 28-29)*

Esse segundo parágrafo, aliás, chama a atenção para uma questão fundamental: a constante fusão (ou cruzamento) dos referidos estilos nas diferentes manifestações literárias.

Já Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária*, procura encontrar no lugar que cabe à narrativa (e ao gênero dramático) e à poesia dentro do sistema lingüístico – e que revela a lógica interna dessas manifestações – o critério diferenciador entre as duas.

A autora parte de uma análise das asserções da *Poética*, mostrando que para Aristóteles apenas a epopéia e o drama poderiam ser compreendidos pelo conceito de *poiesis* ou *mimese*, idênticos, para ele, em seu sentido de representação, de fazer. A lírica – ou a poesia, em seu sentido atual –, pelo contrário, pertenceria ao domínio do *legein* (dizer).

Ora, levando em consideração esta primeira distinção, a autora dirá que o que diferencia a narração da poesia é uma lógica diferente. Enquanto a primeira é regida pelas leis que governam a ficção (isto é, a não-realidade) – cujos sintomas no texto são, basicamente, o uso do pretérito épico, o uso em terceira pessoa dos verbos de processos internos, o discurso vivenciado e a ausência de um sujeito-de-enunciação –, a poesia faz parte do sistema lingüístico de enunciação, ou seja, a poesia tem um sujeito-de-enunciação (um eu lírico) que se manifesta sobre um objeto-de-enunciação. Ainda temos o caso intermediário da narração em primeira pessoa; apesar de integrar também o sistema de enunciação, trata-se de um enunciado especial, um enunciado de realidade fingida (em oposição aqui a “fictícia”).

Por sua vez, o que distinguiria a poesia de um enunciado assertivo, declarativo, interrogativo, etc., qualquer – e também o eu lírico de qualquer sujeito-de-enunciação histórico, teórico ou pragmático – seria o fato de que, enquanto o último estaria sempre voltado para seu pólo objetivo, visando a um determinado efeito<sup>3</sup>, “o gênero lírico é constituído pela intenção por assim dizer ‘manifestada’ do sujeito-de-enunciação de ser um eu lírico, ou seja, pelo contexto em que encontramos um poema” (Hamburger,

---

<sup>3</sup> Diz Käte Hamburger, a respeito dessa questão: “ Os enunciados de todas as três categorias, que descrevem nossa vida de comunicação verbal, são dirigidos partindo do pólo subjetivo para o pólo objetivo. Querem, por assim dizer, exercer uma função de relação objetiva, que é sempre uma relação real, qualquer que seja a espécie da realidade em questão. Nisso é indiferente [...] o grau de perceptibilidade do sujeito-de-enunciação” (Hamburger, 1986, p. 170).

1986, p. 174). E ainda acrescenta a autora: “Mas nem no caso do gênero ficcional nem no lírico é a forma estética decisiva da inclusão da respectiva forma no gênero ficcional ou lírico” (Hamburger, 1986, p. 174).

Essas observações da autora explicam o motivo pelo qual o primeiro traço que geralmente vem a nossa mente quando pensamos na distinção entre narrativa e poesia – o uso da prosa e do verso respectivamente – constitui um critério formal insuficiente de avaliação genológica. Disso dão testemunho também formas como a epopéia, o poema em prosa ou a narrativa lírica.

É que, na verdade, narrativa e poesia constituem duas funções diferentes e visam a objetivos também diversos. A primeira se serve de um mundo ficcional (*diegese*) para apresentar determinados acontecimentos que conformarão uma determinada história ou fábula (no dizer dos formalistas). Só que, como salienta Käte Hamburger, “entre o narrado e a narração não existe uma relação de enunciação, mas uma relação de função” (Hamburger, 1986, p. 96). Por isso, não podemos considerar que o narrado seja contado por um narrador; pelo contrário, ele é o resultado da própria narração. A despeito desta constatação, que consideramos assaz pertinente, na presente dissertação aludiremos mais de uma vez à figura do narrador. Isso porque, não pretendendo tomar como eixo de nosso estudo o trabalho de Hamburger e só como instrumento que nos ajuda a elucidar determinadas questões em alguns momentos, achamos que não corresponde – dado o caráter germinal de nosso trabalho – desconhecer toda uma tradição que se serve da referida figura para mostrar aspectos da escrita clariceana, intimamente ligados a assuntos que abordaremos nas páginas seguintes e que, assim, podem muito bem apontar fecundas trilhas interpretativas.

Já a poesia, não apenas é escrita em verso, como tende para a materialização de seu discurso, quer dizer, o objeto da mesma é o próprio discurso e não um mundo ficcional. Por isso, Todorov, oportunamente, atribuía uma função de apresentação à poesia e uma função de representação à narrativa (Stalloni, 1995, p. 104). Isso implica (e explica) que na poesia sejam mais importantes – sendo o que fica no espírito do leitor – as associações de sentido do que o objeto que as suscitou. E aí justamente reside o caráter simbólico desta forma particular de enunciado, no sentido de símbolo

apontado por Käte Hamburger como “a apreensão do objeto pelo eu lírico, sua transformação no état d’âme, pela qual ele se torna simbólico” (1986, p. 183).

Por último, e em decorrência desse mesmo caráter simbólico e não-ficcional da poesia, cabe assinalar que ela tem um marco referencial muito mais vasto (ou, se quisermos, absoluto) do que o relativo ao domínio narrativo. Como assinala Jean-Yves Tadié, em *Le récit poétique*:

*Se admitirmos, com Jakobson, que, em sua função poética, a mensagem não reenvia mais que a si mesma, os acontecimentos citados pelo poema que os reúne são esvaziados de seu sentido, isto é, de sua referência ao mundo real, histórico ou quotidiano; ou, antes, eles são vítimas de uma hemorragia de sentido; a função referencial não está ausente, mas tende sem cessar para a ausência, tem uma existência fantasmagórica* (Tadié, 1994, p. 194)<sup>4</sup>.

Mas esses grandes gêneros (ou modos) são, por sua vez, divididos em subgêneros ou formas literárias. Dentre elas, algumas gozam de certo prestígio (conto, romance, drama) e outras ocupam um lugar marginal no mundo das letras (crônica, ensaio, confissão, etc.). A esse respeito, cabe apontar a escassez de material teórico disponível que apresente abordagens completas sobre as últimas, pois a maioria dos autores centra suas análises de gênero no romance e no conto, ao tratar a narrativa, dedicando seu estudo exclusivamente aos mesmos.

A despeito disso, alguns autores têm contribuído, sob diferentes óticas, para uma aproximação em relação à caracterização das referidas formas, geralmente consideradas marginais no panorama das Belas Letras. Massaud Moisés, por exemplo, em sua *A criação literária. Introdução à problemática da literatura* (1970, p. 35 a 40), parece excluir de toda possível classificação de gênero muitos dos textos de que trataremos em nossa dissertação, englobando-os simplesmente sob o rótulo de “manifestações híbridas ou para-literárias”. Porém, em *A criação literária. Prosa*. (1982), ele dedica três capítulos ao estudo dessas mesmas manifestações, fornecendo dados

---

<sup>4</sup> “Si nous admettons, avec Jakobson, que, la fonction poétique, le message ne renvoie qu’à lui-même, les événements cités par le poème qui les assemble sont vides de leur sens, c’est-à-dire de leur référence au monde réel, historique ou quotidien; ou plutôt, ils sont victimes d’une hémorragie du sens; la fonction référentielle n’est pas absente, mais elle tend sans cesse vers l’absence, elle a une existence fantomatique.”

importantes que nos auxiliarão na tarefa de elaboração de uma tipologia do trabalho jornalístico de Clarice.

Já Afrânio Coutinho (1986, p. 117 a 143), em “Ensaio e crônica”, realiza uma distinção entre gêneros ensaísticos (através dos quais os autores se dirigem diretamente ao leitor) e gêneros de natureza estritamente literária (nos quais os autores recorrem a diferentes artifícios intermediários para atingir o leitor). A crônica, o ensaio, o apólogo, a máxima, a carta, etc. corresponderiam ao primeiro grupo, enquanto o conto, a novela, o romance, a poesia e o gênero dramático constituiriam o segundo conjunto de gêneros.

Alfredo Bosi, por sua vez, propõe a denominação de “gênero de fronteira ou literatura de fronteira” (Bosi, 1997, p. 11), já que esses “gêneros ensaísticos” se localizariam, na verdade, num limite muito difuso entre expressão e comunicação. No dizer do autor:

*Há milênios estamos habituados a pensar a atividade estética enquanto mediação entre os acontecimentos e os nossos sentimentos e percepções. Desde Aristóteles até os estruturalistas, até Jakobson, enfim, fazendo uma recapitulação ainda que sumária da história da estética, sempre encontramos uma preocupação central de definir o estético ou o artístico ou o literário como uma tarefa de representação que se apóia em mediações. A idéia de que a arte seria uma projeção imediata destoaria de toda a tradição da história da estética, mesmo considerando momentos extremados do romantismo e do surrealismo. Há sempre a idéia de alguma formalização. Essa palavra pode ser mais pesada nas estéticas de tipo estruturalista ou formalista. Pode ser uma palavra mais leve, sem o peso de uma forma preconcebida, mas sempre guarda o pressuposto de que uma coisa é a linguagem da comunicação, outra é a representação ou expressão, que exige uma determinada construção. Pode-se admitir que essa construção seja mais ou menos inconsciente, mas depois do fato consumado, do texto escrito, da obra feita, o leitor contempla uma estrutura de significados, o conjunto de signos, que são uma interpretação da experiência e não a experiência vivida no seu fazer-se. (Bosi, 1997, p. 11)*

## **1.2. Formas literárias praticadas por Clarice Lispector em Para não esquecer e A descoberta do mundo**

Considerando que, sem dúvida, os autores recorrem – e Clarice Lispector não constitui uma exceção –, em muitos desses textos, a vários recursos literários (a metáfora, a paródia, a metonímia, paralelismo, etc.), a fim de melhor captar a atenção

de seu leitor (embora mantenham muitas vezes um tom mais ligeiro), referir-nos-emos aos textos, utilizando, ora seus nomes específicos, ora as denominações de “formas” ou “manifestações literárias”.

### 1.2.1. Crônicas

Começamos então pela crônica, já que Clarice Lispector, certamente, escreveu crônicas nas páginas dos diferentes jornais para os quais trabalhou.

O primeiro dado em relação à crônica nos é fornecido por seu próprio nome, isto é, “crônica” provém do termo grego “*khronos*”, que significa “tempo”. Mas que tempo seria esse? Na origem dessa manifestação, no início da era cristã, sua relação com o tempo era direta e estreita, pois a função do cronista consistia em realizar um arrolamento dos fatos em sua ordem cronológica sem acrescentar nenhuma explicação ou comentário de teor subjetivo. O tempo era o tempo presente preso em sua sucessão, restringindo-se, a crônica, apenas a registrar a “experiência vivida no seu fazer-se” (Bosi, 1997, p. 11). Nesta etapa, a crônica não se diferenciaria muito dos anais, desempenhando também, em boa medida, o papel da História.

De fato, só mais tarde, no final do Império Romano e durante a Idade Média começou a existir uma preocupação por enfeitar esses relatos, incorporando, a crônica, recursos técnicos da ficção e, assim, um tom mais pessoal e autoral.

Mas é durante o século XIX que essa manifestação sofre uma mudança definitiva ao ser associada ao jornalismo e a seu veículo principal: o jornal. É justamente nesse momento em que se dá a junção entre as duas acepções de crônica aludidas no começo do presente capítulo e que, amiúde, são confundidas. Do jornal, com efeito, derivam todas as características modernas da crônica: brevidade (deve amoldar-se ao espaço de meia ou uma página de jornal); linguagem coloquial (deve ser compreendida pelo leitor médio, de jornal); tom descontraído (tem a função de distrair e agradar o leitor, recorrendo, para isso, não raro, o cronista, ao humor.); estilo direto (o cronista se dirige diretamente ao leitor, sem abusar – embora os use – de recursos literários que possam interferir na sua comunicação, que assemelha, devido a todas as

características referidas, um diálogo). Por isso, apesar das diferenças e contradições encontradas entre os diferentes autores (Moisés, 1982; De Sá, 1985; Coutinho, 1986; Arrigucci Jr., 1987; Cândido, 1992; etc.), ao descreverem esta forma, todos eles parecem concordar em apontar esses traços, pelo que, sucintamente, a crônica ficaria definida como um texto ou relato breve que narra um acontecimento passado ou presente utilizando um tom coloquial (ou familiar), visando ao entretenimento e, por isso, sem demasiada pretensão literária. O cronista deve acrescentar, aliás, sua marca pessoal, requisito fundamental para atrair seu público e atingir um certo prestígio que possibilite a continuação bem-sucedida de sua tarefa jornalística. Pois bem, todos esses elementos se encontram presentes no trabalho jornalístico de Clarice Lispector.

Vários autores brasileiros dão diferentes respostas às perguntas colocadas por Clarice na epígrafe do presente capítulo, ao esboçarem sua própria definição da forma. Assim, ainda no século XIX (1859), Machado de Assis define o folhetinista, primeiro cultor da crônica moderna, como “a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo” (Apud. Meyer, 1992, p. 94). Vinícius de Moraes (1962, p. 9), por sua vez, em “O exercício da crônica”, a ela se refere como “prosa fiada”, acrescentando no mesmo texto as possíveis vertentes temáticas que a crônica pode assumir (comentário de fatos da atualidade ou de acontecimentos do passado lembrados e atualizados pelo cronista ou, simplesmente, o recurso ao “assunto de falta de assunto”, presente em quase todos os fazedores desta forma). Também Fernando Sabino (1965, p. 174) contribuiu para esta caracterização da crônica, definindo seu exercício, em “A última crônica”, como “a busca do pitoresco ou do irrisório no cotidiano de cada um”, visando ao “circunstancial, ao episódico”.

De outro lado, é possível distinguir na história da crônica, algumas linhas de força que permanecem vigentes até nossos dias. Vejamos quais delas são retomadas por nossa autora em *A descoberta do mundo* e em *Para não esquecer*.

Em primeiro lugar, a crônica parece manter, de certa forma, sua função originária de auxiliar da história quando, mantendo-se lado a lado com o tempo cronológico, comenta fatos ou acontecimentos específicos de atualidade e de fácil determinação temporal. No entanto, apresentaria a diferença fundamental de acrescentar o teor subjetivo, que é marca característica do cronista e imprescindível para sua

identificação. Não são muitos os exemplos deste tipo encontrados nas páginas clariceanas (Vide Quadro nº1). A chegada da primavera, por exemplo, sempre parecia ocasionar a escrita de mais uma crônica. Aparece também o comentário sobre datas específicas como, por exemplo, Natal, Ano Novo ou o Dia das Mães. E a autora se detém também sobre algum acontecimento específico de realce na cidade (é o que faz em “Morte de uma baleia” <DM, 17/08/68> ou em “De Vila Isabel para o Brasil” <DM, 30/09/72>).

Mas a crônica mais significativa desse grupo talvez seja “Mineirinho” (PNE, p.215), não apenas pelo seu cuidado formal, mas pelo tom marcadamente engajado que beira a indignação. Certamente, não por acaso, Clarice Lispector, em entrevista à TV Cultura de São Paulo, declara que a considera, junto com “O ovo e a galinha”, sua peça predileta. Assim, a autora se refere a “Mineirinho”: “Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, um criminoso, chamado Mineirinho, que morreu com treze balas, quando uma só bastava, e que era devoto de São Jorge e que tinha namorada, e que me deu uma revolta enorme. Escrevi isso” (Entrevista a TV Cultura de São Paulo, fevereiro de 1977).

A crônica apresenta uma estrutura de tensão progressiva bastante afastada do tom ligeiro ou descontraído que se espera de uma composição desse tipo. De fato, já o começo deixa transparecer a indignação que mobilizará toda a crônica, mas apresentando ainda um certo grau de incerteza que irá se perdendo gradualmente no decorrer da narrativa, cada vez mais afirmativa e enfática. Clarice começa relatando uma conversa com sua empregada para depois passar a questionar diretamente a justiça e terminar, após várias reflexões existenciais, realizando uma verdadeira alegação contra a pena de morte ou o assassinato legitimado.

Olga Borelli assinala uma preocupação constante da autora em relação a “não saber expressar-se de um modo ‘literário’ sobre o ‘problema social’ (Borelli, 1981, p. 53). Também “Literatura e justiça” (PNE, p. 53) dá testemunho dessa inquietação. Pois bem, nesta crônica, Clarice parece compensar sobejamente essa falta. E, apesar de escrever “sem esperança de que o que (eu) escreva altere qualquer coisa” (Entrevista à TV Cultura de São Paulo, 1977), a autora finaliza sua crônica fazendo um verdadeiro apelo para a participação social: “Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas

que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno” (PNE, p. 219).

Mas, junto com esses comentários de acontecimentos notórios, cabe também à crônica trazer à tona os pequenos fatos do cotidiano de uma cidade ou do próprio cronista. É que no século XVIII, com o Iluminismo e a Modernidade (e o subsequente império da razão e da rigorosidade cientificista), começaram a serem deslindados os domínios da crônica e do que viria a ser a História, perdendo legitimidade a primeira em face da segunda, promovida, no século XIX, ao estatuto de Ciência. Com efeito, a objetividade e a sistematicidade, ostentadas pela História, passaram a ser valorizadas por sobre a preciosidade do estilo ou a apreciação original e, não raro, engenhosa (mas sempre subjetiva), próprias da crônica. Em decorrência dessa separação, os grandes feitos ou acontecimentos considerados de maior importância passaram a ser objeto da História, ficando os outros, menores, relegados ao domínio da crônica.<sup>5</sup>

Clarice Lispector oferece-nos um vasto painel desse tipo de crônica ao rés-do-chão. Geralmente a escritora conta histórias acontecidas dentro de sua própria casa, com empregadas, com seus filhos ou com visitas que recebe (Ex. “Das doçuras de Deus” <DM, 16/12/67>, “O caso da caneta de ouro” <DM, 23/12/67>, “Lição de filho” <DM, 21/09/68>, etc.) ou relata os episódios de sua convivência com a cidade (Rio de Janeiro). Os cenários desses episódios são, quase sempre, a rua e os táxis (Ex. “Um homem feliz” <DM, 29/03/69>, “Perdoando Deus” <DM, 19/09/70>), etc.). Muitas vezes, ela se limita apenas a narrar a história sem acrescentar maiores comentários (às vezes

---

<sup>5</sup> Referindo-se a esse fenômeno diz Ana Inez Klein: “A forma da escrita histórica estava associada à manutenção dos princípios científicos da objetividade e da neutralidade, afastando-se do caráter retórico da historiografia medieval, quando esteve situada dentro do campo destinado às belas letras.

O fantástico, o mágico, o belo foram interditados ao historiador, comprometido com a narrativa dos fatos realmente acontecidos. Sua função não era divertir, deleitar, mas relatar a verdade dos fatos. Então o modelo das crônicas medievais, que cumpriam a tarefa de contar a história, cedeu lugar a uma ‘história apoiada na escrupulosa reconstituição dos fatos que, depois de testados eram cronologicamente dispostos em um relato’.

O que aparenta ser uma questão de forma, revela também uma questão de conteúdo: os temas da narrativa historiográfica deixaram de ser o fato pequeno, o cotidiano, as festas religiosas, as vestes – como eram as crônicas medievais – e passaram a ser os grandes temas, geralmente políticos, militares, diplomáticos, considerados de grande repercussão, e os grandes homens que os protagonizavam. Até porque, comprometidos com pesquisa em documentos escritos, considerados as fontes mais sólidas dos fatos, as informações a que estes historiadores tiveram acesso eram os documentos oficiais, públicos.” (Klein, 1997, p. 44-45)

o comentário pode estar apenas no título) e também sem cuidar muito da construção formal do relato, deixando ao leitor a tarefa de tirar suas próprias conclusões e, assim, encerrar a narração (nesse sentido, essas crônicas constituiriam obras abertas). É o que acontece, por exemplo, em “Aniversário” (PNE, p. 160-161), ou “Enigma” (DM, 26/04/69). Com efeito, nelas, a autora apenas exprime sua perplexidade perante um determinado fato e a compartilha com o leitor, decerto à procura de sua cumplicidade para resolver o mistério que subjaz a essas situações, aparentemente corriqueiras e sem importância. Entretanto, em outras ocasiões, a partir de um fato absolutamente banal, ela se espraia numa reflexão extremamente profunda e, não raro, existencial. É o caso de “Um pintinho” (DM, 10/02/68), em que a chegada de um desses animais à casa da cronista suscita uma série de reflexões vinculadas à sua preocupação pelo futuro do novo morador do lar. Ou ainda de “Quase” (DM, 18/01/69), em que o encontro casual com um cadáver no interior de uma igreja leva a cronista a se estender numa vasta gama de pensamentos a respeito da vida e da morte.

A autora também remonta-se ao tempo passado, à procura de um assunto, recorrendo a cenas de sua infância e adolescência para preencher a página do jornal. Afinal, como diz o poeta:

*Senta-se ele (o cronista) diante de sua máquina, acende um cigarro, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino, ou da véspera, em que, com as suas artimanhas peculiares, possa injetar um sangue novo. Se nada houver, resta-lhe o recurso de olhar em torno e esperar que, através de um processo associativo, lhe surja de repente a crônica, provinda dos fatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração. (Moraes, 1962, p. 9).*

E é sempre com um misto de bom humor e saudade que Clarice se volta para seu próprio passado em crônicas como “As grandes punições” (DM, 04/11/67), “Restos do carnaval” (DM, 16/03/68) ou “Medo da eternidade” (DM, 06/06/70) (Ver Quadro nº 1), apesar de nelas deixar transparecer as dificuldades que marcaram sua infância (mãe doente, problemas econômicos). Vejamos, em “Restos do carnaval” (DM, 16/03/68), alguns exemplos paradigmáticos desse olhar retrospectivo:

*E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças de Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu. [...]*

*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. [...]*

*É impiedoso. Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge – minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me depressa comprar um remédio na farmácia (DM, p. 83-84).*

E diretamente associadas aos dois tipos de crônicas tratadas acima, temos aquelas que tratam dos indivíduos que povoam, ora os acontecimentos de notoriedade, ora os feitos anônimos e do dia-a-dia. Como é lógico, ao primeiro tipo correspondem figuras públicas (geralmente do conhecimento da autora, amiúde escritores) e ao segundo conjunto, ora figurantes anônimos, ora verdadeiros tipos, recuperados e/ou construídos pela autora (estes muito mais numerosos que os primeiros). E a autora se serve de vários recursos para constituir verdadeiros retratos de todos eles.

O primeiro grupo envolve apenas cinco crônicas (ver Quadro nº1), que visam, através da narração de alguns acontecimentos vividos e compartilhados entre eles e a própria autora, a destacar alguns traços que Clarice considera de relevância nessas personalidades e, portanto, dignos de tratamento nas páginas do Jornal.

Já a construção de tipos e a descrição de figurantes anônimos não apenas é notadamente mais abundante, como oferece uma extensa variedade e riqueza, mostrando um interesse realmente marcado da autora por desvendar a peculiaridade oculta nessa classe de seres, aparentemente ralos e sem maiores atributos de destaque. Isso, aliás, condiz com uma tendência mais abrangente da autora para o resgate do marginal, do considerado inútil, simples, feio ou, inclusive, grotesco. Como assinala a própria autora na introdução a “Fundo de gaveta” (ou seja, edição original de *Para não esquecer*):

*Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me*

*interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão* (Apud. Gotlib, 1995a, p. 354).

A galeria de figurantes anônimos (aqui, em oposição a figura pública ou conhecida), mas individualizados (e, por isso, não tipos), tomadas como centro de diferentes crônicas, é visivelmente dominada por empregadas domésticas da autora, completando o quadro “Um ser chamado Regina” (DM, 21/11/70), “O pianista” (DM, 19/02/72) (aparentemente personagens ficcionais), uma médium e um guia turístico (protagonista de “Um homem espanhol” <PNE, p. 198>). Em todos eles, Clarice parece querer salientar o inusitado, o inesperado, a singularidade ou o mistério que os envolve e não, como talvez seria de se esperar, a confirmação de características que fariam nascer em nós, leitores, um sorriso de condescendência ou constatação. Vejamos, por exemplo, algumas expressões utilizadas pela autora para descrever uma jovem empregada doméstica, em “Como uma corça”:

*Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço, e de lá nos olhassem – abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas. [...]*

*Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E – de repente – a floresta. [...]*

*Assim, quando emergia era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros.*

*Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa – ao sol; que enxugava o chão – molhado pela chuva; que estendia lençóis – ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses* (DM, 27/01/68, p. 71-72).

Quanto à construção de tipos, ele é um recurso fartamente utilizado pela literatura universal em geral e pela brasileira em particular, remontando sua origem ao século XVIII, quando, durante o Romantismo, entra em cena uma nova forma literária: o romance. Nos primórdios do romance a construção de tipos supunha uma falta de aprofundamento psicológico nas personagens, pois eles deviam agir exclusivamente

em função das necessidades do enredo ou da peripécia, amoldando-se à determinado estereótipo social. Assim, a mensagem ou a moral contida na obra (num século marcado como nenhum outro pela vontade pedagógica e pela pretensão de verdade), atingiria a coerência e a perfeição necessárias para sua assimilação por parte do leitor. No Brasil, vários escritores fizeram uso recorrente desse instrumento em seus romances como, por exemplo, Joaquim Manuel de Macedo, Franklin Távora e Aluísio de Azevedo. E, de fato, na forma que nos ocupa continuou sendo utilizado esse instrumento até os nossos dias.<sup>6</sup>

Já nas crônicas de Clarice Lispector, o recurso à construção de tipos se vê bastante enriquecido. De fato, encontramos entre seus retratos de tipos, diferentes graus, que vão desde a direta reprodução de estereótipos até a total desconstrução dos mesmos. Em “Variação do homem distraído” (DM, 14/03/70), Clarice nos oferece um retrato bem-humorado desse tipo absolutamente coerente com o que o leitor poderia esperar ao ler o título da crônica. O mesmo acontece em “O arranjo” (DM, 20/07/68), em relação a uma jovem empregada doméstica que, desconhecendo todos os conselhos, e de forma absolutamente despreocupada, continua a ter mais e mais filhos até ser demitida.

Mas em outros casos, a autora realiza exatamente o movimento contrário, mostrando como a construção de tipos pode ser enganosa. Com efeito, em “Menino a bico-de-pena” (DM, 18/10/69) (Desenhando um menino <PNE, p. 148>), ela nos adverte:

*Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará a meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual totalmente atual. [...]*

---

<sup>6</sup> Já no terreno da crônica assinala Jorge de Sá, fazendo referência ao trabalho de Fernando Sabino: “Recriando os flagrantes da esquina ou os incidentes domésticos, Fernando Sabino põe em cena pessoas semelhantes a tantas outras que conhecemos, ou de quem já ouvimos falar. Essa ligação com o real aproxima a crônica da estrutura dramática, o que permite ao cronista de *A companheira de viagem* explorar o confronto de caracteres através de diálogos engraçados, irônicos, sem agressividade – afinal ele não esquece que está compondo um texto cuja característica básica é a leveza –, mas sempre com visão crítica.” (De Sá, 1985, p. 24)

*Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico-de-pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo (DM, p. 240-241).*

E, em consonância com essas constatações, em crônicas como “Esboço do sonho do líder” (DM, 31/05/69) (O líder <PNE, p. 203>), “O erudito” (DM, 20/09/69), “Perfil de um ser eleito” (DM, 13/11/71) (Perfil de seres eleitos <PNE, p. 172>) ou “Artistas que não fazem arte” (DM, 26/05/73), ela joga com todos nossos preconceitos a respeito desses seres para, aos poucos, ir derrubando todos eles, surpreendendo-nos com a pertinência e inteligência de suas observações. Já o título das crônicas (além do corpo da narrativa, claro) contribui para esse efeito. Assim, em “Esboço do sonho do líder”, logo vamos percebendo que ele não corresponde a um ideal de justiça ou grandeza, senão a um pesadelo. E perante nosso espanto, Clarice revela que o protagonista desse pesadelo é o mesmo povo que sustenta a liderança de nosso herói:

*É que o líder se assusta enquanto dorme. O povo ameaça o líder? Não, pois se foi o líder que o elegeu como líder do povo. O povo ameaça o líder? Não, pois escolheu-o no meio de lutas quase sangrentas. O povo ameaça o líder? Não, porque o líder cuida do povo. Cuida do povo? Sim, o povo ameaça o líder do povo. O líder revolve-se na cama. De noite ele tem medo. Mesmo que seja um pesadelo sem história. De noite vê caras quietas, uma atrás da outra. E nenhuma expressão nas caras. É só este o pesadelo, apenas isso (DM, p. 199).*

Resulta interessante notar como o referido efeito surpresa é reforçado pelo uso, em primeiro lugar, de todos os motivos ou razões que espontaneamente nos conduziriam a uma conclusão contrária à da autora. De forma similar, em “O erudito” (DM, 20/09/69), deparamo-nos, com pasmo, com o gerente de uma loja de sapatos.

Além das crônicas que se encarregam de contar diferentes acontecimentos, presentes ou passados, e descrever seus protagonistas, outra vertente importantíssima desta forma literária (e, certamente, das mais antigas) é a que tem por objeto o relato de viagens. Modernamente elas têm como finalidade principal o mero lazer, mas na época das grandes descobertas elas constituíam a principal fonte de informação,

tornando-se mais tarde verdadeiros documentos históricos dos locais a que faziam referência.<sup>7</sup>

A crônica de viagem moderna mantém daquelas antecessoras o uso de descrever a vida e os costumes dos habitantes desses lugares distantes e geralmente desconhecidos para o público leitor e, acima de tudo, de transmitir a impressão que todos esses elementos (culturais, naturais e humanos) suscitam no espírito do cronista. Clarice Lispector geralmente se aproveita de suas viagens pelo mundo, quase todas propiciadas pela sua condição de esposa de diplomata (ela mora no exterior por aproximadamente 17 anos), para dar vida a suas próprias incursões na crônica de viagem (Ver Quadro nº1).

Mas, a autora sempre parece procurar subverter as nossas expectativas em relação a todos os padrões, notadamente no que se refere a questões de gênero, em termos do que nós esperamos ao defrontar-nos com determinada forma literária. E, neste caso, ela o consegue através de duas vias, relacionadas, nem mais nem menos, aos eixos do espaço e do tempo. Em primeiro lugar, a crônica de viagem tem como motivo principal um determinado lugar que servirá como ponto de partida para todas as reflexões e/ou impressões relatadas. Pois bem, Clarice não parece tão convencida desse preceito quando, em “Doçura da terra” (DM, 01/02/69), inicia assim sua narração:

*Não sei se muitos fizeram essa descoberta – sei que eu fiz. Também sei que descobrir a terra é lugar-comum que há muito se separou do que exprime. Mas todo homem deveria em algum momento redescobrir a sensação que está sob descobrir a terra.*

*A mim aconteceu na Itália, durante uma viagem de trem. Não é necessário que seja a Itália. Poderia ser em Jacarepaguá. Mas era a Itália. [...] A doçura da terra italiana. Era começo de primavera, mês de março. Também não precisaria ser primavera. Precisava ser apenas – terra. E quanto a esta, todos a têm sob os pés (DM, p. 171-172).*

Outro aspecto a ressaltar no que se refere às crônicas de viagem é a recorrente preocupação em relação à verdade nos relatos veiculados através das mesmas. Afinal, num primeiro momento, elas tinham como função primordial a de informar, função que,

---

<sup>7</sup> No Brasil, isto é muito claro, se lembrarmos que o primeiro documento escrito de que se tem conhecimento no país, considerado por isso uma verdadeira certidão de nascimento, é uma crônica de viagem: a Carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel. A ela sucederam outras contribuições de viajantes e missionários que constituem um verdadeiro acervo histórico das terras brasileiras.

a despeito das sucessivas mudanças (decorrentes dos avanços nas comunicações), não foi totalmente perdida. Por isso, espera-se das crônicas de viagem uma certa fidelidade ao efetivamente vivenciado pelo cronista, independente das divagações ou comentários que ele possa acrescentar para enriquecer seu trabalho. Também, como observam Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1988) em *Da literatura comparada à teoria da literatura*:

*A relação com o Outro constitui também um elemento básico da narrativa de viagem: ao leitor passivo, que não se desloca, o viajante vai comunicar informações que poderão tornar-se preciosas e definitivas, princípio de reflexão e de juízo. Para definir o outro, a equação pessoal do viajante é importante* (Machado; Pageaux, 1988, p. 45).

Contrariando em princípio esse ABC da crônica de viagem, Clarice Lispector escreve um texto assentado, não no passado, mas num futuro para o qual se projeta de maneira bastante afirmativa, oferecendo inclusive vários detalhes práticos; só que, além de virtual, como todo futuro, o mesmo acaba se revelando, no final, no mínimo, bastante improvável. Trata-se da crônica “Minha próxima e excitante viagem pelo mundo” (DM, 01/04/72). Vejamos alguns trechos esclarecedores do que foi dito:

*Amanhã vou partir para a Europa. De onde mandarei meus textos para este Jornal.  
Minha sede será Londres. E de lá planejarei minhas viagens. [...] Uma vez no Rio, e depois de abraçar todos os amigos, irei para Cabo Frio por uma semana, na casa de Pedro e Miriam Bloch. Voltarei depois ao Rio e recomeçarei, toda renovada, a minha luta diária e ingloria e enigmática.  
Sim. Tudo isto.  
Mas só se fosse verdade...  
O fato é que hoje é 1º de abril e desde criança não engano ninguém nesse dia.  
Infelizmente não vejo meio de fazer essa viagem sem dinheiro. O Onassis entrou no 1º de abril de puro peneta que ele é. Na verdade, não tenho muito interesse em conhecê-lo.  
Desculpem a brincadeira, mas é que não resisti* (DM, p. 408, 410).

Porém – e justamente –, ao acompanhar as diferentes projeções da autora no que se refere a sua viagem e deparar no final de que tudo não passou de uma “brincadeira”, esta crônica nos remete ao que Machado e Pageaux definem como

“viagem imóvel – a *mise en scène* do eu num espaço feito de palavras” (Machado; Pageaux, 1988, p. 33). Com efeito, a experiência do estrangeiro – neste caso, imaginada – serve a Clarice para colocar-se como centro da narrativa, ao utilizá-la como meio para exprimir suas próprias fantasias e sonhos.

Ainda no terreno da crônica, temos uma variedade de textos que fazem jus àquele folhetim (crônica como espaço), localizado no rodapé do jornal, que alternava a mais inusitada diversidade de matérias no mesmo espaço. Aos poucos, porém, ele foi se especializando, adotando um nome diferente de acordo com o assunto tratado. Surgem assim o *feuilleton dramatique*, o *feuilleton littéraire*, etc. (Mayer, 1992, p. 97). Mas, Clarice, à moda antiga, não faz nenhum tipo de distinção, chegando inclusive a reunir vários textos de diferente índole, não apenas no mesmo lugar, como no mesmo dia, quando era preciso completar o espaço destinado a sua coluna.

É possível encontrar nesses textos desde críticas literárias (“Um diálogo” <DM, 30/11/68>), de cinema (“Persona” <DM, 02/03/68>) ou televisão (“Chacrinha?!” <DM, 07/10/67>), de pintura (“Anunciação” <DM, 21/12/68>), de música (“Hindemith” <DM, 06/09/69>), de dança (“Tentativa de descrever sutilezas” <DM, 22/01/72>- “Notas sobre dança hindu” <PNE, p. 162>), até comentários sobre os próprios livros da autora (“A explicação que não se explica” (DM, 11/010/69) -“A explicação inútil” <PNE, p. 118>) e outros textos, ficcionais (ou fingidos, de acordo com a diferenciação apontada por Käte Hamburger) ou não, dificilmente classificáveis, versando sobre os mais variados temas, até mesmo, às vezes, dentro do mesmo corpo (“Amor imorredouro” <DM, 09/09/67>, “Gratidão à máquina” <DM, 20/01/68>, “O terror” <DM, 05/10/68>, “A não-aceitação” <DM, 17/05/69>, “Descoberta” <DM, 21/02/70>, etc.). Para ter o panorama completo deste conjunto de crônicas, pode-se consultar o Quadro nº1 do Apêndice.

Dessa multiplicidade de escritos, há um que chamou especialmente nossa atenção por seu espírito parodístico e mordaz, cujo primeiro indício já se encontra no título. Trata-se de “Crônica social” (DM, 03/05/69), no qual Clarice, mais uma vez, no intuito de contrariar nossas expectativas, acaba construindo uma verdadeira anticrônica social.

Superficialidade e falsidade. Esses são os atributos que a autora desvenda sem piedade nesse almoço da alta sociedade, sem tempo nem lugar, como se uma só

crônica pudesse compreender todos os almoços elegantes de qualquer lugar. Uma crônica anticrônica porque acrônica; e também anticrônica pelo fato de questionar todos os alicerces da crônica social, do que fundamentaria sua existência, isto é, basicamente, tudo o que de interessante poderia ser resgatado e, a partir disso, narrado, sobre uma reunião de alta classe e seus participantes. Com efeito, ao mesmo tempo em que vai descrevendo todos os aspectos geralmente salientados pelas crônicas sociais a respeito desse tipo de ocasião, a autora vai descobrindo o que fica por detrás de cada coisa, nesse mundo de aparências por excelência, onde nada importa mais do que o respeito e a obediência às boas maneiras:

*O almoço estava bem servido, inteiramente longe da idéia de cozinha: antes da chegada das convidadas haviam sido retirados todos os andaimes. [...]*

*A anfitriã usava de uma ligeira autoridade que não lhe ficava mal. Às vezes, porém, esquecia que a observavam e tomava expressões um pouco surpreendentes. Como seja, um ar de cansaço excitado e de decepção. [...]*

*Mas em todas as outras convidadas, uma naturalidade fingida. Quem sabe se fingissem menos naturalidade ficassem mais naturais. Mal um assunto vinha por acaso e natural, era truculentamente que todas lhe caíam em cima, prolongando-o até às reticências. Como todas o exploravam no mesmo sentido – pois todas estavam a par das mesmas coisas – e como não ocorreria uma divergência de opinião, cada assunto era de novo uma possibilidade de silêncio.*

*Levantam-se da mesa. As que dobram ligeiramente o guardanapo antes de se erguer é porque assim foram ensinadas. As que o deixam negligentemente largado têm uma teoria sobre deixar guardanapo negligentemente largado. [...]*

*De um modo geral o Almoço foi perfeito. Será preciso retribuir em breve. Não (DM, p. 189-192).*

E Clarice fala com autoridade nesse tipo de recepção, pois em sua qualidade de esposa de diplomata, viu-se várias vezes na obrigação de participar de muitas delas.

Por último, temos um conjunto de crônicas em que se constata um certo teor lírico-filosófico (também registradas no Quadro nº1) mais saliente do que o verificado nas crônicas abordadas até aqui, expressão do devaneio de um eu perante o mundo e

de suas divagações sobre a existência. Nesse sentido, estes textos viriam substituir os antigos ensaios à Montaigne.<sup>8</sup> Afrânio Coutinho assinala, em “Ensaio e crônica”:

*a) a palavra ensaio designa no Brasil o estudo – crítico, filosófico, histórico, político, etc. Perdeu (como na França) o sentido original, assumindo o feitiço do estudo, acabado, concludente, depois de análise e pesquisa.*

*b) Deteriorando-se o sentido original de ensaio, o gênero que primitivamente era denominado ‘ensaio’ (tentativa, leve e livre, informal, familiar, sem método nem conclusão), gênero tradicional entre os ingleses, tornou-se no Brasil a crônica (Coutinho, 1986, p. 120).*

De qualquer maneira, esse tipo de ensaio do qual se teria derivado a crônica brasileira, caracterizar-se-ia por seu caráter fragmentário e inacabado, na medida em que o ensaísta conta com a máxima liberdade para delimitar o alcance de sua reflexão, estabelecendo de forma arbitrária o ponto de partida e a conclusão da mesma. É inacabado no sentido de, em decorrência de sua natureza eminentemente crítica e questionadora, nunca esgotar seu objeto, ficando aberto para futuras continuações por parte do ensaísta ou não. Com certeza, o debate e o diálogo constituem o âmago do ensaio e, por isso, vários autores (Moisés, 1982; Coutinho, 1986) salientam a estreita vinculação do ensaio com a oralidade, enquanto forma que visa à comunicação direta e franca, acompanhando diretamente o curso do próprio pensamento, no intuito de melhor atingir o leitor com suas meditações. Aliás, não devemos esquecer que “ensaio” provém do latim “*exagium*” (que significa “balança”, “medida”), derivado do verbo “*exigire*”, no sentido de “pesar”, “avaliar”, “medir”, “examinar”<sup>9</sup>; daí a fluidez que o caracteriza a ponto de nunca se considerar mais do que uma experiência ou tentativa. Com efeito, ele se encontraria em constante processo, nunca chegando a uma resposta definitiva para seus questionamentos. Diz Massaud Moisés, aludindo justamente a essa marca do ensaio: “Nada é definitivo no texto dum ensaísta de lei, a não ser a eterna procura; daí que cada texto seja provisório, demande a concretização de um outro que

---

<sup>8</sup> E a esse respeito, Ana Inez Klein resgata em sua dissertação de Mestrado *Crônica e história: a trajetória de seus encontros e desencontros e a análise da “Antigualhas...” de Antonio A. P. Coruja à luz de reflexões atuais sobre esta relação*: “Dileta Silveira Martins, em sua tese intitulada *História e Tipologia da Crônica no Rio Grande do Sul* mostra que a crônica é a tradução brasileira do ‘*essais*’, cujo sentido foi modernamente captado por Montaigne: o ensaio é definido como uma ‘dissertação sem método sobre assuntos variados em tom íntimo e coloquial’” (Klein, 1997, p. 23)

<sup>9</sup> Bueno, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. Vol. 3. São Paulo: Saraiva, 1965.

se lhe acrescenta e, de certo modo, o substitui como etapas de uma escalada sem fim” (Moisés, 1982, p. 235).

Por sinal, nada parece mais adequado para referirmo-nos à prática clariceana da escrita do que essa assertiva. E Clarice Lispector se dedicou largamente ao exercício desse tipo de crônica. Nesses textos, ela toca os mais variados assuntos de teor existencial, místico (ou religioso), dando lugar a um intimismo de rara profundidade que beira o confessional (Quadro nº1). Daí decorrer, da grande maioria dos mesmos, um ar de espontaneidade e sinceridade, que poderia fazer supor certo descuido no tratamento de alguns textos (por exemplo, “As três experiências” <DM, 11/05/68>, “O livro desconhecido” <DM, 20/09/69>, “Sobre escrever” <DM, 20/12/69>, etc.). No entanto, se olharmos com maior atenção, notaremos que todos eles guardam uma delicada coerência interna, manifesta na mensagem que a autora transmite e na impressão que a mesma deixa no leitor.

Talvez o tema tratado com maior freqüência e constância seja o da morte, revelando-se assim uma verdadeira obsessão da autora (vide, por exemplo, “Espera impaciente” <DM, 28/06/69>, “Ao correr da máquina” <DM, 17/04/71>, etc.).

### **1.2.2. Textos ensaísticos**

Mas há ainda em *Para não esquecer* e em *A descoberta do mundo* outros textos que se aproximam da natureza do ensaio, embora falte neles a extrema rigorosidade requerida nos modernos ensaios formais, assumindo uma feição não apenas ostensivamente subjetiva, como, não raro, francamente intimista (ver Quadro nº2). Achamos pertinente diferenciá-los da crônica (a despeito da consubstanciação assinalada acima entre ensaio e crônica no Brasil) porque falta neles a base narrativa que, em princípio, caracteriza a crônica desde sua origem. Assim, chamaremos os mesmos de textos ensaísticos, ou, eventualmente, de ensaios.

Trata-se de textos em que Clarice Lispector se detém na consideração de diferentes temas que suscitam seu interesse e posterior reflexão. Temos, por exemplo, textos ensaísticos sobre o choro (“Quando chorar” <DM, 25/11/67>), sobre insônia (“Insônia feliz e infeliz” <DM, 20/01/68>), sobre a língua portuguesa (“Declaração de

amor” <DM, 11/05/68>), sobre flores (“Rosas silvestres” <DM, 25/05/68>, “Jasmim” <DM, 07/04/73>), enfim, sobre uma grande variedade de assuntos, que resultaria redundante apontar um por um nesta apresentação. Também cabe assinalar que às vezes é o título que nos dá a tônica do ensaio, não se podendo deduzir claramente essa tônica diretamente do corpo textual (Por ex., em “Ideal burguês” <DM, 08/06/68>).

Mas a criação, a atividade criadora e, sobretudo, a escrita ocupam um lugar de destaque dentro do universo desse ensaio clariceano (por exemplo, “Mistério” <DM, 07/09/68>, “Escrever” <DM, 14/09/68>, “A perigosa aventura de escrever” <DM, 05/04/69>, “Humildade e técnica” <DM, 04/10/69>-“Escrever, humildade, técnica” <PNE, p. 43>, “Loucura diferente” <DM, 15/08/70>). E, diretamente relacionados a esses últimos, encontramos os textos de natureza ensaística que versam sobre o pensamento e seu questionamento (“Brincar de pensar” <DM, 19/08/67>, “Sensibilidade inteligente” <DM, 02/11/68>, “Não entender” <DM, 01/02/69>, “O erro dos inteligentes” <DM, 27/11/71>-“Mas é que o erro...” <PNE, p. 31>).

A extensão desses textos varia de apenas uma linha até várias páginas, tendo que recorrer a autora, nesse último caso, a realizar subdivisões com vistas a sua publicação no jornal (isto aconteceu, por exemplo, com “Atualidade do ovo e a galinha”). Em relação aos textos mais breves, verdadeiros aforismos ou máximas, cabe resgatar a seguinte observação de Massaud Moisés: “O ensaio semelhará, nesse particular, o desenvolvimento dos adágios, *apoteqmas, propos memorabile*, enfim, da literatura moralista em voga do século XVI, por excelência epigramática ou de breve dimensão” (Moisés, 1982, p. 229).

E peças como “O erro dos inteligentes (DM, 27/11/71)-“ -“Mas é que o erro...” (PNE, p. 31), “Antes era perfeito” (DM, 04/03/72) -“Avareza” (PNE, p. 135), “As negociatas” (DM, 04/03/72), “O presente” (DM, 08/07/72), “Comer” (DM, 08/07/72), “Escrever” (DM, 02/05/70), “As aparências enganam” (PNE, p. 189) parecem confirmar, de fato, a pertinência dessas palavras, constituindo claros exemplos da tendência assinalada pelo autor. Só que os textos de Clarice Lispector incorporam novos sentidos e usos às velhas máximas, acrescentando um bom grau de humor, ironia e argúcia, subvertendo mais uma vez nossos antigos conceitos e abrindo novas portas para nossa visão do mundo.

Como foi apontado acima, incluímos nesse conjunto de ensaios “Atualidade do ovo e a galinha” (I, II e III) por considerarmos que essa obra constitui um dos textos mais completos sobre a poética clariceana. Geralmente ele é tido como conto e como tal foi publicado inicialmente no volume “A legião estrangeira” (1964). A despeito de alguns detalhes episódicos que lhe conferem certa linearidade – ou certa índole narrativa (ver DM, p. 206, 212) –, ele se centra em várias divagações, sendo, as mesmas, as grandes protagonistas da composição. Aliás, não devemos esquecer que a forma do ensaio é livre, sendo-lhe lícito utilizar todos os recursos literários que beneficiem seu andamento. Mas se persistissem dúvidas acerca da pertinência de sua caracterização enquanto ensaio, cabe considerar acima de tudo que a atitude e o tom implícitos no mesmo são ensaísticos, no sentido apontado por Massaud Moisés de “disposição de espírito caracterizada pela liberdade crítica, mas que se efetiva onde quer que se encontre e de acordo com as mais variadas formas”(Moisés, 1982, p. 226).

### **1.2.3. Poemas em prosa**

São textos breves e autônomos, mas que, à diferença do poema (que, como já foi dito, geralmente é concebido em verso), são escritos em prosa. Só que, não tendo nenhuma prioridade narrativa<sup>10</sup> – nem desempenhando na verdade essa função – e remetendo ao discurso de um eu lírico que constitui o centro de interesse da composição (ou, em palavras de Käte Hamburger, são enunciados orientados para o sujeito-de-enunciação), pertencem ao domínio da poesia. Falta neles, em maior ou menor grau, a concatenação lógica própria de qualquer narrativa<sup>11</sup>, predominando, assim, a função poética, caracterizada por: o predomínio da subjetividade; a recusa à

---

<sup>10</sup> Esse foi o principal critério que consideramos para diferenciar estes textos das crônicas lírico-filosóficas. Com efeito, sendo muito difuso o limite entre uma forma e outra, consideramos crônicas os textos em que era possível determinar uma certa intenção ou tom narrativo.

<sup>11</sup> A respeito desse ponto diz Emil Staiger: “A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação lingüística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza – da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais e causais” (1975, p. 39). Ao serem vazadas em prosa, estas composições clariceanas apresentam mais concatenações lógicas. Porém, continuamos a considerá-las eminentemente líricas, pelo já exposto na presente dissertação.

ficção; e a materialização do discurso. Eles se encontram devidamente arrolados no Quadro nº3 do apêndice.

As temáticas abordadas por essas composições são das mais variadas. Porém, é possível notar aqui também uma preocupação constante da autora com respeito ao tema da morte. Como exemplo paradigmático dessa constante temos “Futuro improvável”, que a autora chega a repetir, publicando-o duas vezes (a primeira em 28/02/70 e a segunda em 12/05/73). Outras vezes, a autora resolve simplesmente nos relatar seus sonhos. É o que faz em “Um sonho” (DM, 10/02/68), “Desafio aos analistas” (DM, 03/08/68), “Mistérios de um sono” (DM, 28/09/68) ou “O sonho” (DM, 09/11/68).

Alguns desses textos chegam inclusive a assumir procedimentos típicos do poema. Isso acontece, por exemplo, em “Amor à terra” (DM, 07/06/69), “Desencontro” (DM, 24/07/71), “Sou uma pergunta” (DM, 14/08/71) ou “Nem tudo o que reluz é ouro” (PNE, p. 190). Em “Sou uma pergunta” a repetição do pronome interrogativo “por que” contribui, junto com a entonação própria da interrogação correspondente a cada linha (verso), para conferir à composição uma musicalidade e um ritmo bem marcados. Também é interessante observar, nesta peça, como a sucessão de perguntas, que se deixa levar por uma associação livre de idéias, não tem outra função do que nos remeter à primeira pergunta, enigma primordial (sem resposta), que é o que se refere à origem de todas as coisas. A esse respeito, vejamos o final do poema:

*Por que minha empregada tem um namorado?  
Por que a Parapsicologia é ciência?  
Por que vou estudar Matemática?  
Por que há coisas moles e coisas duras?  
Por que tenho fome?  
Por que no Nordeste há fome?  
Por que uma palavra puxa outra?  
Por que os políticos fazem discurso?  
Por que a máquina está ficando tão importante?  
Por que tenho de parar de fazer perguntas?  
Por que existe a cor verde-escuro?  
Por quê?  
É porquê.  
Mas por que não me disseram antes?  
Por que adeus?  
Por que até o outro sábado?  
Por quê? (DM, p. 369).*

Já nos outros casos, a solução encontrada para comentar um determinado tema proposto no título do texto ganha um teor altamente metafórico que remete diretamente ao domínio da poesia e não ao da prosa. Aliás, a brevidade das composições, somada a outros recursos (repetição de palavras em “Desencontro” (DM, 24/07/71) e rima entre “meu Deus” e “talvez” em “Nem tudo o que reluz é ouro” <PNE, p. 190>), outorga às mesmas uma sonoridade singular que também as aproxima do universo poemático.

Quanto à materialização do discurso, resulta especialmente interessante observar a apropriação que a autora faz do estilo de anúncio classificado em “Precisa-se” (DM, 19/10/68). Neste texto, ela utiliza todos os termos de tipo mercantil (“oferece-se”, “paga-se”, “troca-se”, “dá-se o direito de dispor”) para exprimir uma necessidade de cunho eminentemente pessoal, conseguindo assim, obter, novamente, a nossa surpresa.

#### 1.2.4. Contos

Em *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer* também encontramos contos (vide Quadro nº4). Todos os contos de *A legião estrangeira* (exceto “Mensagem”, “Macacos” e “A solução”) foram publicados no *Jornal do Brasil*.<sup>12</sup> Às vezes, à moda dos antigos folhetins, e decerto pelas limitações espaciais impostas pelo meio jornalístico, alguns deles foram divididos, aparecendo em várias edições (é o caso de “A princesa” <DM, 08/69>, “Travessuras de uma menina” <DM, 01/70 e 07/02/70>, “Miopia progressiva” <DM, 01/08/70 e 08/08/70> e “Os obedientes” <DM, 02/12/72 e 09/12/72>). Já no caso de “Tortura e glória” (publicado no *Jornal* em 02/09/67) e “O primeiro beijo” (publicado em 27/02/71) parece constatar-se o processo inverso: só mais tarde, após sua publicação em *jornal*, passaram a integrar o livro *Felicidade Clandestina* (1971). Fora os nomes, eles não sofreram maiores alterações nessa transposição de um meio para o outro; apenas, em alguns casos, verifica-se a adição, omissão ou troca de algumas palavras isoladas, que não modificam o sentido geral da história.

---

<sup>12</sup> Como já foi referido, *Legião estrangeira* foi publicada em 1964, enquanto *A descoberta do Mundo* reúne textos publicados em *O Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973.

Como a crônica, o conto consiste numa narrativa breve, centrada geralmente num único acontecimento e que apresenta certa linearidade (é possível determinar um começo, meio e fim). Em decorrência da referida brevidade, sem dúvida uma constante no gênero, o conto se caracteriza por apresentar uma unidade de espaço (a maior parte da história transcorre no mesmo lugar), uma unidade de tempo (ele se centra num determinado momento, embora possa eventualmente aludir a um tempo passado a fim de dotar à narrativa de determinado contexto explicativo) e poucas personagens (em geral, são requeridas duas como mínimo, entres as quais se desenvolva um certo enfrentamento).

Mas, fundamentalmente, ele se diferenciaria da crônica em virtude da tensão, da intensidade e do conflito que o sustentam. Além de, é claro, trabalhar, quase exclusivamente, com matéria ficcional. Cabe destacar que, enquanto no conto tradicional (à Poe), o clímax dessa tensão sempre se concentra no final (momento em que se resolve o enigma que envolve o grande acontecimento ou acontecimento puro que sustenta a narrativa), nos contos de Clarice Lispector (como nos contos de Tchekhov), o lugar desse ápice de tensão pode variar ou, inclusive, não chegar a efetivar-se. De fato, em *A descoberta do mundo*, podemos encontrar exemplos de todos os tipos. Em “Uma história de tanto amor” (DM, 10/08/68), a ação parece se desenrolar sem grandes sobressaltos a despeito do momento em que a menina recebe a notícia da morte de sua galinha de estimação. Em “Travessuras de uma menina” (DM, 01/70 e 07/02/70), o ponto máximo de tensão se encontra na quarta parte do conto (conforme subdivisão realizada para publicação no *Jornal do Brasil*) e não no final. Já “O primeiro beijo” (DM, 27/02/71) parece descrever todo um processo progressivo, transcorrendo linearmente para o final em que o protagonista “se tornara homem” (DM, p. 332).

Aqui talvez seja interessante notar que, conforme a teoria de Käte Hamburger, enquanto o conto seria uma forma ficcional, a crônica oscilaria entre um enunciado declarativo e um enunciado de realidade fingida, pois é sempre escrita em primeira pessoa.

Brevidade, unidade de tempo e espaço, poucas personagens, tensão: esses são, com efeito, traços fundamentais do conto, pois é em função deles que todo o conto é estruturado. Essas marcas constituem o motor da narrativa, encerrando sua lógica e

sua coerência interna (determinando inclusive a ação das personagens) e sendo responsáveis pelo efeito, isto é, a impressão que o conto deixará no espírito do leitor e que traduz a intencionalidade do autor, o que o autor pretende transmitir com sua peça.<sup>13</sup>

De fato, essas são as regras que seguem até hoje a maioria dos contistas (inclusive Clarice Lispector), notadamente nas composições mais tradicionais do gênero, pois modernamente o conto tem sido objeto de uma considerável diversidade.<sup>14</sup>

Clarice obedece certamente a todos esses parâmetros na hora de construir suas próprias peças. E geralmente isso é reconhecido pelos autores que tratam sua obra, que concordam em assinalar a estrutura tradicional de seus contos (Sant'Anna, 1973; Hohldfeldt, 1988; Nunes, 1989; etc.).

A fim de mostrar como esse mecanismo funciona, apresentando um exemplo específico, achamos pertinente analisar um conto não incluído nos livros anteriores da autora, já fartamente estudados. Para isso, escolheremos “A antiga dama” (DM, 27/11/71) -“Instantâneo de uma senhora” (PNE, p. 18), presente em *A descoberta do mundo* e em *Para não esquecer* respectivamente.

Em primeiro lugar, é preciso apontar que existem algumas diferenças entre um texto e o outro – além do nome, claro –. Em “A antiga dama”, Clarice acrescentou alguns vocábulos à versão de *Para não esquecer*. E eles têm na narração uma função claramente definida: estão ali para aumentar a tensão que alicerça a trama, isto é, o conflito que se opera no interior da personagem ao confrontar seu mundo de origem (ostensivamente aristocrático) e sua realidade atual. Assim, por exemplo, onde a autora tinha escrito apenas “seca”, coloca “seca, árida”; onde apenas se referia à ação de “mudar de roupa”, ela precisa “vestir um de seus vestidos de algodão barato”; a frase

---

<sup>13</sup> A esse respeito, assinala Edgar Allan Poe: “Um escritor engenhoso construiu um conto. Se ele é prudente, não terá moldado o seu pensamento para acomodar seus incidentes, mas concebendo, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular, inventará esses incidentes – combina esses eventos como melhor o ajudarem a estabelecer esse efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tende já para esse efeito, significa dizer que fracassou em seu primeiro passo. Em toda composição não deve haver uma só palavra cuja tendência direta ou indireta não esteja a serviço desse designio pré-estabelecido. E por estes meios, com este cuidado e habilidade, uma imagem (picture) é por fim pintada, deixando, na mente daquele que a contempla (ou lê) com uma arte análoga, um sentido da mais completa satisfação” (Poe, 1985, p. 15).

<sup>14</sup> Cf. Bittencourt, Gilda Neves da Silva. *A questão do enredo no conto: o caso da literatura latino-americana contemporânea*. In: *Literatura Comparada. Memória e Região*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

“ser uma pessoa da pensão” é substituída por “ser apenas uma pessoa sozinha que mora numa pensão”. E Clarice não utiliza apenas recursos léxicos para aumentar a intensidade do conflito da personagem. No final do conto, por exemplo, a separação de uma parte de uma oração original, causa um efeito de isolamento e ruína muito maior do que o atingido na versão anterior. Em “Instantâneo de uma senhora” aparece a proposição “Não falou com ninguém, o Rei Lear.” (PNE, p. 19); já em “A antiga dama”, a mesma frase é dividida da seguinte forma: “Não falou com ninguém. O Rei Lear.” (DM, p. 390)

Não considerando uma variação superior à outra (pois a primeira, apesar de sua maior concisão, acaba provocando um efeito semelhante ao da segunda), nem constituindo objeto de nosso trabalho realizar essa apreciação, escolheremos aleatoriamente a segunda versão para nossa análise. De qualquer forma, em ambas as versões – como nos contos de Clarice em geral – é respeitada a regra de compactação proposta por Tchekhov em suas cartas (Cf. Gotlib, 1995b, p. 43-44), pois não há nada nas mesmas que não contribua para a obtenção do efeito final visado pela autora.

No conto é perfeitamente possível estabelecer uma linearidade e um ponto máximo de tensão, em que se opera a transformação na personagem que vai desencadear o conflito que permeia toda a narrativa. De fato, o conto começa aludindo ao passado nobre da protagonista, ressaltando todas as qualidades da personagem que ainda denotam o mesmo. Ela falava francês (língua, aliás, como se sabe, de especial prestígio) e “Havia majestade e soberania naquele grande volume sustentado por pés minúsculos, na potência dos cinco dentes, nos cabelos ralos que, escapando do coque negro, esvoaçavam à menor brisa.” (DM, p. 390)

O momento onde ocorre a mudança decisiva na narração (o choque da personagem) está precisamente assinalado pela conjunção “mas”. Com efeito, é a partir desse instante, após voltar à pensão, que a personagem, ao olhar ao seu redor, é gradualmente assaltada pela consciência de sua vida atual, miserável e solitária.

A última parte do conto não faz mais do que acompanhar esse processo ao utilizar todas as expressões que salientam os sinais dessa marcada decadência, como, por exemplo, os apontados acima, quando nos referimos às diferenças entre ambas as versões.

No final, tudo volta ao início da narrativa (como acontece, aliás, em vários contos da autora), porém, no interior da personagem, operou-se, de fato, uma transformação, evidenciada no “estranho” de sua “pele mais clara”. Quer dizer, a visão da personagem sobre sua realidade mudou definitivamente, apesar de ela nada poder fazer para alterá-la. Essa mudança “apenas” interna, com que concluem muitos contos de Clarice Lispector, leva-nos a associar os mesmos à figura de uma espiral, porque só em aparência tudo volta ao início, existindo, na realidade, um deslocamento ou defasagem que se dá no interior da personagem.

O efeito visado – e alcançado através dessa estrutura –, remete a um sentimento de profunda tristeza, decadência, perda e solidão. Assim, cada parte do conto funciona em prol da consecução dessa impressão final. Além dessa unidade de tom (considerada por Edgar Allan Poe da maior importância, como é possível deduzir do trecho citado em nota de rodapé nº13), também é possível verificar na peça as unidades de espaço e de tempo mencionadas a respeito do conto em geral (tudo se passa basicamente na sala da pensão no decorrer de apenas um dia) e o pequeno número de personagens (a “antiga dama”, seu filho, sua nora e os outros moradores da pensão). Evidentemente, as personagens secundárias (todas, exceto a protagonista) – na realidade, apenas figurantes – aparecem só como representantes dos dois mundos diferentes que o conto coloca em oposição, não tendo nenhuma relevância fora dessa função.

Como já foi dito, os contos de Clarice Lispector (inclusive os incluídos em *A descoberta do mundo* e em *Para não esquecer*) respeitam esses preceitos básicos, independente de suas diferenças temáticas.

### **1.2.5. Exercícios literários**

Também encontramos incluídos, nos livros estudados, vários exercícios literários ou o que pareceria se tratar de fragmentos ficcionais (vide Quadro nº5). De fato, é possível encontrar muitos deles fazendo parte de obras maiores da escritora, notadamente em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e em *Água viva*

(1973), livros que Clarice estava escrevendo paralelamente às composições para o *Jornal do Brasil*. Eles estão assinalados no Quadro nº5.

Esses fragmentos dariam conta, aliás, de dois procedimentos utilizados com frequência pela autora no decorrer de sua carreira. Primeiro, o que consiste na transcrição (e o uso) dos mesmos textos inseridos em diferentes contextos. Como já foi apontado, quase todos os contos de *A legião estrangeira* (1964), encontram-se presentes em *A descoberta do mundo*. Já vimos também como a maioria dos textos de *Para não esquecer* foram incorporados na coluna do *Jornal do Brasil*. Também se observa o fenômeno contrário (já constatado em relação aos contos de *Felicidade Clandestina*): “A rosa branca” (DM, 23/09/72), “Os grandes amigos” (DM, 10/03/73), “Um caso para Nelson Rodrigues” (DM, 03/02/73), “A volta ao natural. Trecho” (DM, 04/05/68), “Ritual. Trecho” (DM, 27/07/68) e “*Brain Storm*” (DM, 22/11/69), após sua publicação em jornal, passaram a fazer parte do volume *Onde estivestes de noite* (1974) sob os títulos de “A rosa branca”, “Os grandes amigos”, “Um caso complicado”, “Vida ao natural”, “As águas do mar” e “Tempestade de almas” respectivamente, apresentando, às vezes, leves alterações.

Mas dos textos que foram reaproveitados no *Jornal*, enquanto alguns não sofreram maiores modificações na referida passagem de um meio para outro, outros tiveram seu tom completamente renovado. Assim acontece, por exemplo, com o ensaio “Paul Klee” (PNE, p. 20). Com efeito, quando transferido para o *Jornal do Brasil*, sob o título “Medo da libertação” (DM, 31/05/69), ele ganha um viés social, antes inexistente.

Outras vezes, um simples detalhe modificou o significado da peça, completando-o. Diz nossa autora em *Para não esquecer*: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.” (PNE, p. 25) Já em *A descoberta do mundo* a mesma frase é sutil, mas significativamente alterada: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas.” (DM, 07/06/69, p. 200)

Vejamos também o caso de “A bravata” (DM, 26/10/68). Constituindo parte de um romance (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*), quando publicado isolado, adquire toda a estrutura de um conto. Neste caso, como em outros em que as peças

encerram certa completude em si mesmas, incluímos o texto no Quadro nº5, apenas para ilustrar esse processo de recontextualização.

O segundo procedimento remete ao modo de escrever de Clarice Lispector, justamente em fragmentos. Ela mesma o descreve em diferentes depoimentos. Assim, por exemplo: “Quando estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, não é? Agora, quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente.” (Entrevista à TV Cultura de São Paulo, janeiro de 1977) Ou “A frase já vem feita, mas não gosto da fase posterior do trabalho que consiste em reunir esses pensamentos e idéias nascidas aos pedaços.” (Apud. Borelli, 1981, p. 82)

De fato, em livros como *Água viva* e *Um sopro de vida* isso se torna especialmente evidente, pois, em se tratando de obras completas (embora a segunda não recebesse seu acabamento por parte da própria autora), mantêm o caráter fragmentário na sua estrutura.

Já textos como “Cinco relatos e um tema” (DM, 26/07/69) ou “Duas histórias a meu modo” (DM, 09/01/71) constituem, talvez de forma mais ajustada à expressão, exercícios literários. No primeiro, a autora se dedica a construir uma mesma história (absolutamente banal) de cinco maneiras diferentes e sob diferentes títulos, dando assim uma verdadeira lição sobre o fazer narrativo e suas implicações. Além disso, outorga ao relato uma circularidade (o final da narração coincide com o princípio da última história), dando a entender que essa tarefa de reconstrução pode ser levada a cabo *ad infinitum*, não existindo limites para o trabalho criador. Outras vezes, a escritora realiza verdadeiros esboços narrativos, deixando ao leitor o trabalho de concluir seu próprio exercício. É o que ela propõe em “Um conto se faz ao largo” ou em “Um caso para Nelson Rodrigues”.

### **1.3 Textos não-literários**

Clarice também utilizou sua coluna no jornal para publicar o que denominamos “diálogos” com outras pessoas (vide Quadro nº6), ora colocando-se no lugar de emissor (principalmente, em cartas), ora assumindo o posto de receptor (em entrevistas, por

exemplo), com vistas a elucidar ou enriquecer discussões acerca de assuntos de seu interesse e, assim, poder compartilhar o resultado desse intercâmbio com seu leitor de jornal. Esse deve ter sido, em nosso juízo, o principal motivo que levou Clarice a incorporar em suas páginas várias citações, conversas, entrevistas, cartas (tanto dirigidas a ela quanto escritas por ela) (Ver Quadro nº6). São textos que, em princípio, não apresentam um teor literário, seja por sua índole meramente informativa ou jornalística, seja por não terem recebido um tratamento formal especial que justifique sua classificação como tais.

### **1.3.1. Citações**

O caso das citações, na verdade, representaria a passagem do domínio do literário para o não-literário, ficando na fronteira dos dois âmbitos em função do caráter literário que algumas dessas citações apresentam (“Miguel Ângelo” <DM, 03/08/68>, “Fernando Pessoa me ajudando” <DM, 21/09/68> ou “Quem escreveu isto” <DM, 01/03/69>). Mas o trabalho de Clarice Lispector sobre esses textos é que, certamente, não pode ser considerado literário (exceto, talvez, no caso de “Fios de seda” <DM, 17/05/69>). Acontece que a autora, geralmente, faz uma transcrição sem acrescentar maiores comentários ou, diretamente, nenhuma observação. E mesmo quando, pelo contrário, estende-se em profundas considerações, utiliza uma linguagem francamente cotidiana.

As inquietações que essas citações traduzem estão relacionadas ora a temáticas existenciais (é o caso de “Palavras de uma amiga” <DM, 03/08/68>, “Aprendendo a viver” <DM, 28/12/68>, “Fios de seda” <DM, 17/05/69>, “Tradução atrasada” <DM, 25/04/70> ), ora a preocupações sobre a criação artística e literária (por exemplo, “A irrealidade do realismo” <DM, 20/01/68>, “Carência do poder criador” <DM, 17/02/73>, “Dar os verdadeiros nomes” <DM, 03/03/73>), ora a ambas (“Miguel Ângelo”). Esta combinação, aliás, não surpreende quando vem de Clarice Lispector, pois, para ela, vida e arte eram absolutamente assimiláveis, o que fica manifesto em vários textos e depoimentos da autora. Este assunto será aprofundado nos capítulos seguintes da presente dissertação, mas como introdução, propomos aqui uma leitura transversal de

Para não esquecer em busca de exemplos que ilustrem essa concepção. Vejamos os seguintes fragmentos do livro:

*Pois se em vida é um calado, por que haveria de escrever falando? Os calados só dizem o que precisam; e isso impede os outros de ouvirem? Trata-se de pessoa silenciosa; daí o ar hermético (PNE, p. 24); Este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambulhada, a escrever (PNE, p. 48); E também porque para mim escrever é procurar (PNE, p. 54); Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa (PNE, p. 169).*

Descobrimos, sem maior espanto, que essa idéia clariceana, não apenas transparece de imediato, como parece acompanhar toda a obra como se fosse uma espécie de espinha dorsal.

Outras vezes, porém, a citação funciona apenas como uma alavanca que suscita a reflexão sobre um tema específico. Isso é o que acontece em “Dormir” (DM, 07/09/68) ou “É preciso também não perdoar” (DM, 21/09/68).

Quanto às fontes dessas citações, as mesmas são variadas. Provindas na sua maioria de textos escritos por personalidades do mundo da filosofia ou da arte, encontramos também duas citações bíblicas: “De natura florum” (DM, 03/04/71) e “Salmo de Davi, n<sup>o</sup> 4” (DM, 24/07/71).

Cabe apontar também a alusão constante que realiza a autora relativa ao esquecimento da origem do texto (leia-se, seu autor), ora desculpando-se por isso (“Quem escreveu isto?” <DM, 01/03/69>, “Entre aspas” <DM, 20/12/69>), ora justificando-se (“Caderno de notas” <DM, 15/01/72>), argüindo que qualquer pessoa (inclusive ela mesma) poderia ter escrito o mesmo texto. E inclusive, em “Carência do poder criador” (DM, 17/02/73), após explicitar o nome do autor (Friedrich Schiller), chega a utilizar esse mesmo argumento, sem motivo aparente. Já em “Prazer no trabalho” (DM, 18/11/72) e “Quebrar os hábitos” (DM, 18/11/72), não parece sentir nenhuma necessidade de acusar autoria.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Em relação a essa pretensa displicência de Clarice com respeito à questão da origem autoral, Carlos Mendes de Sousa, em *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. (2000, p. 434 a 439), após nos advertir acerca de alguns documentos que atestariam a sistematização com que a autora colhia essas e outras citações, chegando inclusive a conformar um “banco de dados” das mesmas, conclui: “Entenda-se essa

### 1.3.2. “Conversas”

Encontramos também nas páginas jornalísticas de Clarice transcrições de conversas de seu dia-a-dia, ora telefônicas, ora pessoais. Geralmente seus interlocutores são leitores (por exemplo, em “Um telefonema” <DM, 04/02/68> ou em “Maria chorando ao telefone” <DM, 23/03/68>), amigos (“Conversas” <DM, 14/09/68>) e, na maioria dos casos, seus filhos (“Quando chegar a hora de partir” <DM, 09/05/70>- “Hora de marinheiro partir” (PNE, p. 56>, “Estilo” <DM, 22/04/72>, “Conversa com filho” <PNE, p. 76>, “Come, meu filho” <PNE, p. 122>). Visto a elasticidade do conceito de crônica, estes textos poderiam se ajustar à definição da mesma e serem considerados como tais. Entretanto, ousamos chamá-los aqui apenas de “conversas”, porque a autora os transcreve sem realizar uma depuração ou um trabalho rigoroso sobre os mesmos (às vezes ela dá o contexto da conversa ou acrescenta comentários ou respostas, mas apenas como se continuasse o diálogo). Somente com o título, muitas vezes, completa-os a fim de exprimir determinado ponto de vista (isso acontece, por exemplo, em “A nossa natureza, meu bem” <PNE, p. 60> e em “Glória a Deus nas alturas e...” <PNE, p. 62>).

Aproveitando uma dessas conversas, e a propósito ainda do que referíamos acima sobre a relação estabelecida por Clarice entre vida e arte, achamos pertinente registrar o seguinte trecho de “Conversas”: “Guimarães Rosa então me disse uma coisa

---

espécie de ‘banco de dados’ como lugar que apóia a reflexão e a transmutação (e a tendência progressiva para a utilização do discurso abstrato e o estilo sentencioso), mas entenda-se sobretudo um certo modo parasitário que vem da rasura da instância legitimadora no processo da apropriação. O que tem afinal a ver com uma consciência nova face ao modo de entender aquilo que se configura sob o nome de literatura. Uma espécie de afrouxamento face aos pontos de vista que ordenam as convenções presas a essa denominação vai suscitar um olhar e uma prática diferenciados que marcam a fase final, na qual passa a avultar, no próprio corpo textual, o sentido da precariedade que atinge o conceito ‘literatura’ marcado pela finitude essencial que de tudo toma conta. É nesse contexto que se deve entender o gesto da cedência do nome, emprestado para assinar traduções que, na verdade, não fez.” (de Sousa, 2000, p. 439) De acordo com essas palavras do autor, no mesmo marco poderia ser interpretada a atitude despreocupada de Clarice na hora de apresentar suas citações no *Jornal do Brasil*, na que, certamente, já constitui a última fase de sua carreira.

que jamais esquecerei, tão feliz me senti na hora: disse que me lia, 'não para a literatura, mas para vida'. Citou de cor frases e frases minhas e não reconheci nenhuma." (DM, p. 136)

### 1.3.3. Entrevistas

As entrevistas também fazem parte deste conjunto de textos. Geralmente Clarice entrevista personalidades ligadas à criação (Chico Buarque, Tom Jobim, Pablo Neruda, Paulo e Gisela Magalhães, etc.), levando amiúde o centro da entrevista para essa questão ou para assuntos existenciais, alvos de uma preocupação constante por parte da autora. Inclusive, em decorrência desse artifício, muitas vezes as entrevistas acabam se transformando em verdadeiros diálogos, pois Clarice não evita expor suas próprias opiniões acerca dos temas tratados, tornando-se difusos os limites entre entrevistador e entrevistado. Assim, por exemplo, em "Conversa meio a sério com Tom Jobim (I)" e em "Conversando a sério com Tom Jobim (II)", diz a autora:

*Não, meus livros, infelizmente para mim, não são superlotados de fatos, e sim da repercussão dos fatos no indivíduo. Há quem diga que a literatura e a música vão acabar. Sabe quem disse isso? Henry Miller. Não sei se ele queria dizer para já ou para daqui a 300 ou 500 anos. Mas eu acho que nunca acabarão (DM, p. 359).*

*Vou confessar a você, Tom, sem o menor vestígio de mentira: sinto que se eu tivesse tido coragem mesmo, eu teria atravessado a minha porta, e sem medo de que me chamassem de louca. Porque existe uma nova linguagem, tanto a musical quanto a escrita, e nós dois seríamos os legítimos representantes das portas estreitas que nos pertencem. Em resumo e sem vaidade: estou simplesmente dizendo que nós dois temos uma vocação a cumprir (DM, p. 361).*

Também as entrevistas assumem diferentes formatos: ora elas são transcritas no formato tradicional de pergunta-resposta ("Alceu Amoroso Lima I, II e Final" <DM, 08/02 a 22/02/69>), ora a autora escolhe um estilo totalmente indireto ("A matança de seres humanos: os índios" <DM, 18/05/68>, "Xico Buark me visita" <DM, 26/06/71>), ora resolve arrolar, seguindo o molde de uma lista, as respostas do entrevistado ("O que Pedro Bloch me disse" <DM, 17/11/73>).

E ainda consideramos ter uma verdadeira antientrevista em “Escândalo inútil” (DM, 27/04/68). Com efeito, nesse texto, Clarice nos comenta todos os preâmbulos de uma suposta entrevista “escandalosa” por se tratar de entrevista com a dona de prostíbulo. A autora vai criando uma grande expectativa ao descrever todos os empecilhos que teve que superar a fim de chegar a sua entrevistada (inclusive o moral) para, no final, desiludir o leitor curioso, dizendo ter achado o seu encontro com “dona Y” totalmente falto de interesse e sem nenhuma graça. Não havia de fato nada digno de destaque naquela mulher, completamente banal. Por isso, a jornalista acaba se justificando, de alguma forma quando encerra seu relato da seguinte forma: “E aqui fica a entrevista que falhou. Nós todos falhamos quase sempre” (DM, p. 98).

Talvez esta antientrevista se ajuste melhor à noção de crônica, sendo evidente, nela, de outro lado, o uso de recursos literários por parte de autora.

#### **1.3.4. Cartas**

Clarice Lispector também publica cartas (ou fragmentos de cartas) em sua coluna no Jornal do Brasil <sup>16</sup>. Mas, de fato, nelas, a ênfase será outorgada ao elemento comunicacional, pois esse é o principal (quando não o único) objetivo visado pela autora ao escrever e publicar estes textos. Neles, ela dialoga com seus leitores, transcrevendo partes de suas missivas e respondendo-as (é o caso de “Sentir-se útil” <DM, 24/02/68>, “Outra carta” (DM, 24/02/68>, “Adeus, vou-me embora” <DM, 20/04/68> ou “Perdão, explicação e mansidão” <DM, 21/08/71>) ou envia mensagens pessoais (por exemplo, em “Um pedido” <DM, 10/02/68> e em “Chico Buarque de Hollanda” <10/02/68>). Também publica simplesmente cartas de leitores que considera interessantes por algum motivo (por exemplo, “Fui absolvida!” <DM, 21/11/70> , “Amor,

---

<sup>16</sup> Consideraremos aqui a acepção mais ampla do termo, isto é, “comunicação manuscrita ou impressa devidamente acondicionada e endereçada a uma ou várias pessoas; missiva, epístola” (Dicionário Aurélio da língua portuguesa Século XXI), pois não levaremos em conta, para efeitos de nossa análise, as partes integrantes da forma epistolar (se bem que encontremos, em “São Paulo” <DM, 19/10/68> ou em “A cozinheira feliz” (DM, 04/03/72>-“A cozinheira feliz, a grandeza da sinceridade” <PNE, p.114>, exemplos onde todas elas são mantidas em sua forma original). Referindo-se a esses componentes da carta, André Rocha, em *A epistolografia em Portugal* (1985), enumera oito: o lugar, a data, o destinatário, a assinatura, o segredo, valor biográfico e estético e o conteúdo propriamente dito.

quati, cão, feminino e masculino” <DM, 09/10/71>) e se defende quando se sente questionada (em “Estritamente feminino” <DM, 25/05/68>, em “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas” <DM, 14/11/70> e em “Sem título” <DM, 19/06/71>), não se sabendo ao certo muitas vezes a quem se endereçam tais respostas. Chega inclusive a responder a um crítico sobre trabalho em relação a seu romance A cidade sitiada. Em decorrência dessa prioridade comunicativa, em geral esses textos carecem de uma maior apuração formal, mas, em compensação, fornecem-nos vários dados reveladores de certas posturas da escritora em relação a sua arte. Por exemplo, em “Sentir-se útil” (DM, 24/02/68), exprime a autora:

*Não fiquei contente por você, H.M., falar na beleza de minhas contribuições literárias. Primeiro porque a palavra beleza soa como enfeite, e nunca me senti tão despojada da palavra beleza. A expressão ‘contribuições literárias’ também não adorei, porque exatamente ando numa fase em que a palavra literatura me eriça o pêlo como o de um gato (DM, p. 78).*

#### **1.4. Algumas considerações finais**

A despeito de toda essa diversidade textual, todas as peças incluídas em A descoberta do mundo e em Para não esquecer mantêm um traço em comum: todas foram publicadas em jornal e, portanto, todas tiveram de se adaptar às condições de espaço e de tempo impostas por esse meio. É notório o quanto isso determina a confluência de alguns textos numa mesma data e a divisão de outros, como, por exemplo, alguns contos.

Resulta difícil discernir se a consideração do público leitor, aspecto geralmente salientado no estudo das crônicas e de textos veiculados através do jornal, afetou ou não o trabalho de Clarice Lispector. Se, de um lado, extrai-se de sua citação no começo deste capítulo que ela não pretendia se ajustar a esse público, no sentido de baixar o nível de suas propostas (“...eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber.”), de outro, ainda no mesmo ensaio ela adverte:

*Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo facilmente aberto por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de 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. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque assim o leitor o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? (DM, p. 113)*

Mas claro que a pressão de tempo incidiu consideravelmente na sua produção, levando-a muitas vezes, por exemplo, a republicar textos antigos ou a repetir as próprias crônicas em datas diferentes (como no caso já referido de “Futuro improvável” ou de “A volta ao natural” (04/05/68), publicada novamente em 05/05/73 sob o título de “Vida natural”). Sem dúvida é por essas e outras que a autora também comenta, em “Escrever para jornal e escrever livro”: “Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais – isso, sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo” (DM, p. 421).

Além disso, o tom coloquial e o uso de uma linguagem corriqueira, próprias do meio jornalístico, não impunham, em princípio, à autora, qualquer trabalho adicional, pois ela prega e pratica, no decorrer de toda sua obra, o uso de uma linguagem singela, inclusive pela voz das suas personagens, como no seguinte exemplo, colhido de A hora da estrela:

*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 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 vaga e delicada existência (Lispector, 1992, p. 28-29).*

Essas são palavras de Rodrigo S.M., narrador e personagem de A hora da estrela. Porém, elas refletem perfeitamente o pensamento e a relação de Clarice Lispector com sua própria escrita. Além disso, a citação também antecipa uma questão que será abordada mais adiante: trata-se, na escrita clariceana, do fenômeno de

confusão entre autor, narrador e personagem. Com efeito, autores como Benedito Nunes (1989) e Mendes de Sousa (2000), constatam em suas análises o uso dessa estratégia ou atitude narrativa. Ela torna ao menos relativa a distinção que a autora realiza em reiteradas ocasiões entre escrever para jornal e escrever para livro no sentido de que existiria no primeiro caso uma dificuldade maior em se manter oculta por trás de sua escrita, temendo, por isso, estar se expondo demais no meio jornalístico (vide, por exemplo, “Ser cronista” <DM, 22/06/68>).

Enfim, muitos dos textos que compõem *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer*, independentemente de sua caracterização genérica, traduzem uma constante inquietação da autora em relação à criação artística, ao ato criativo, ao papel do artista (escritor), à escrita e a sua função. De fato, ela reflete largamente, sob qualquer pretexto, acerca dessas questões.

## 2. Pensamento e Intuição: duas forças em permanente conflito na visão de mundo clariceana

*O que eu sinto eu não ajo. O que ajo não penso. O que penso não sinto. Do que sei sou ignorante. Do que sinto não ignoro. Não me entendo e ajo como se me entendesse (DM, p. 465).*

Clarice Lispector, com o título do pequeno ensaio transcrito acima, adverte-nos: isto é “mais do que (um) jogo de palavras” (DM, 26/05/73). E, de fato, essa epígrafe parece resumir, de modo exemplar, uma visão particular de mundo, isto é, um modo singular de entender, interpretar ou conceber a relação do indivíduo com seu entorno e com as coisas/objetos que o compõem. De fato, a autora apresenta essa visão em toda a extensão de sua obra e notadamente nos dois livros objeto de nossa análise. Ela é constituída por várias facetas que tentaremos esmiuçar no presente capítulo e que fornecerão o ponto de partida para o delineamento do projeto estético da autora. Várias dessas faces, aliás, serão introduzidas pelas diferentes proposições que conformam a epígrafe escolhida para iniciar o presente capítulo, mostrando assim sua pertinência. Na referida concepção de mundo clariceana, as relações entre sujeito e objeto, pensamento e intuição, corpo e espírito, razão e loucura constituem verdadeiros eixos temáticos retomados uma e outra vez.

Em primeiro lugar e quanto à primeira relação, a autora concebe uma “irradiação” (DM, p. 91) emanada pelas coisas e em virtude da qual sua interação com as pessoas se torna possível. Assim, escreve Clarice Lispector, “Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia” (DM, p. 91) e “Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes” (DM, p. 194).

Essa conexão, essa comunicação entre coisas e indivíduos, entre seres em geral, estabelece-se através dos sentidos, instaurando-se assim uma percepção primordial que excluiria intermediações como pensamento, raciocínio, compreensão, linguagem, justamente por ser anterior aos mesmos. Isto nos remete diretamente à noção de

“*Lebenswelt*”<sup>17</sup> e à perspectiva fenomenológica da percepção desenvolvida por Merleau-Ponty. Esse “mundo da vida” é o mundo vivenciado pelo próprio homem, o mundo verdadeiro, inseparável da presença do indivíduo nele a não ser através de um exercício mental. Na contramão dessa mesma concepção, encontramos a constatação de que o homem é sempre um ser em situação por se encontrar sempre inserido em determinado contexto físico/natural. Gary Brent Madison, em *The phenomenology of Merleau-Ponty* resume da seguinte maneira a concepção de mundo vivido, (re)utilizada pelo filósofo francês:

*Ele descobre, então, que o mundo de nossa experiência, o mundo percebido ou fenomenológico – o único mundo do qual temos de fato alguma experiência e do qual podemos, portanto, falar – é um mundo que não pode ser em si, indiferente a nossa relação com ele, pois suas dimensões e estruturas existem apenas como correlativas ao corpo vivido. O mundo objetivo ou mundo em si não é mais do que um mundo conceitual; o mundo com o que estabelecemos relações é um mundo do qual não faria sentido dizer que pode ser absolutamente transcendental para nós, já que é só em nossa experiência que o mundo aparece para nós tal como ele é (Madison, 1981, p. 34, tradução nossa)*<sup>18</sup>.

Ainda apontando nessa mesma direção, Merleau-Ponty defende reiteradamente a volta a um mundo primordial, não constituído pela consciência, mas justamente, no extremo contrário, fonte original de todos os dados que essa mesma consciência utiliza para, mais tarde, elaborar as diferentes representações. Afinal, “Todo conhecimento toma lugar dentro dos horizontes abertos pela percepção”<sup>19</sup> (Merleau-Ponty, apud. Madison, 1981, p. 54). Assim, o processo de percepção sempre é iniciado e promovido por esse mesmo mundo “atual” (Merleau-Ponty, 1980, p. 85) que a consciência, num estágio posterior, instituirá como objeto. Reconhecendo a dificuldade dessa empresa e

---

<sup>17</sup> Termo tomado por Merleau-Ponty a Edmund Husserl, adotando o filósofo francês o mesmo sentido de “mundo vivido”, esclarecido a seguir no corpo da dissertação.

<sup>18</sup> “He thereby discovers that the world of our experiences, the perceived or phenomenal world –the only world of which we in fact have any experience and of which we can therefore speak- is a world which cannot be in itself, indifferent to our relation to it, since its dimensions and structures exist only as the correlatives of the lived body. The objective, in-itself world is only a conceptual world; the world with which we have our dealings is a world of which it would be meaningless to say that it could be absolutely transcendent to us since it is only in *our experience* that the world appear to us as it is.” (Madison, 1981, p. 34)

<sup>19</sup> “All knowledge takes its place within the horizons opened up by perception”.

exprimindo a mesma saudade de volta a um estágio primário de percepção, escreve Clarice Lispector:

*Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em que acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso – lá está ele sentado no chão, de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? (DM, p. 240-241)*

Para Clarice Lispector, os objetos agem sobre os sentidos humanos ao captar sua atenção, suscitando no indivíduo as mais diversas sensações (e também afecções, no dizer de Bergson, 1999) sensitivas, físicas e/ou emocionais: “Olho a cadeira estilo império e dessa vez foi como se ela também me tivesse olhado e visto” (DM, p. 245). De outro lado, Merleau-Ponty afirma que existiria uma conexão entre os sentidos. Nossa percepção, na verdade, apresenta-se como uma unidade, confusão de várias sensações:

*Na percepção primordial, esta percepção do tato e da visão são desconhecidas. Com a ciência do corpo humano aprendemos depois a distinguir os sentidos. A coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferece como o centro de onde se irradiam. Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu odor. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para todos nós a definição do real. (Merleau-Ponty, 1980, p. 118)<sup>20</sup>*

Pois bem, Clarice Lispector mostra, em várias oportunidades, que essa tarefa não cabe apenas ao pintor. Com efeito, se interpretarmos uma frase como a seguinte

---

<sup>20</sup> Ainda sobre esta questão, Paulo Sérgio do Carmo (2000, p. 42) oportunamente esclarece: “Como não existem sensações puras, somos assediados no mundo vivido por um turbilhão de sensações que interagem entre si. Isso não quer dizer que se possa chegar ao extremo de afirmar que os nossos órgãos sensitivos não tenham a sua especificidade. ‘Cada um dos órgãos dos sentidos interroga o objeto à sua maneira’ (PhP, p. 258).”

de acordo com essa mesma concepção, a mesma perderá, sem dúvida, qualquer vestígio de obscuridade: “A aura de meus dedos é que vê o ovo” (DM, p. 207).

Ou, como aponta oportunamente Claire Varin, “Rebentando as categorias sensoriais, Clarice, usando a sinestesia, tenta **fotografar o perfume** ou ouve o **assovio** duma flor no escuro (**Água Viva**)” (Varin, 1989, p. 59)

Assim, conforme Varin, Clarice demonstra que também com a linguagem é possível transmitir essa “confusão primordial” que constitui a sensação. Cabe notar também que a autora estenderá esse mesmo recurso para descrever as sensações puramente emocionais, os estados de espírito, sobretudo nos momentos de epifania presentes na maioria de suas composições.

Outrossim, em consonância com as idéias do filósofo francês, chega a sugerir Clarice Lispector que mundo e indivíduo são interdependentes, pois “Não há lógica, se se for pensar um pouco, na ilogicidade perfeitamente equilibrada da natureza. Da natureza humana também. O que seria do mundo, do cosmos, se o homem não existisse” (DM, p. 246). Por isso também “– Olhar é o necessário instrumento que depois de usado, jogarei fora. Ficarei sem o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe” (DM, p. 206).

Assim, após usar o olhar para atingir essa primeira e necessária percepção, resgata-se apenas a representação mental (mediada pela memória) do objeto, elaborada pela consciência. Em decorrência disso, fica-se sem “o ovo”. Mas, ao mesmo tempo, constata Clarice, sem essa tomada de consciência sobre sua presença por parte do sujeito, o ovo (que bem pode representar aqui, metonimicamente, “o mundo” ou “o cosmos” da citação anterior) deixa de existir, pois existir é sempre “existir para”.

Tudo isso sem esquecer – como já foi dito – que o ser humano faz parte do mundo, está no mundo, é um ser em situação:

*O que é Natureza? Pergunta difícil de se responder porque nós também fazemos parte dela e sem distância suficiente para encará-la: em mim ela brota de meu âmago qual semente que rompe a terra. Natureza – como explicar o seu significado único e total? Como entender sua simplicidade enigmática? Nem me lembro como ou quando me ensinaram ou li essa palavra – mas não a explicaram. E no entanto entendi. Quem não sabe o que é jamais chegará a saber. Há coisas que não se aprendem (DM, p. 397).*

A Natureza brota do âmago do indivíduo porque ele está unido ao mundo através de seu corpo que é feito da mesma matéria das coisas. Por isso também é que ele detém um conhecimento direto sobre a mesma. Porém, a simplicidade da natureza se torna enigmática em decorrência desse afastamento artificial do homem em relação ao mundo do qual ele constitui uma parte integrante. Afastamento, aliás, que se realiza através da consciência e da abstração – ambas necessárias, é verdade, para a sobrevivência do homem no mundo –, cujo excesso, levado às últimas conseqüências pela ciência, Merleau-Ponty não se cansa de denunciar:

*Mister se faz que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a colocar-se num 'há' prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que, com meu corpo, despertem os corpos associados, os 'outros', que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me assediam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nesta historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a insistir nas próprias coisas e em si mesmo, tornará a ser filosofia... (Merleau-Ponty, 1980, p. 86)*

Assim, o mundo é um “só Ser atual” do qual eu, através de meu corpo, sou uma parte indivisível de todo o resto, composto por tudo o que existe. Isso é o que Mikel Dufrenne (1969, p. 209) diz quando afirma que “o homem é, indissolavelmente, consciência e Natureza, correlato e elemento da Natureza: sua encarnação nada mais significa. E a fenomenologia deve buscar no corpo as raízes do transcendental”. Mas isso – aponta o mesmo autor – não deve nos fazer esquecer que o homem é produzido pela potência de uma natureza naturante e que sua consciência (e linguagem) corresponde à necessidade de uma natureza que se quer expressada. E isso porque a potência da natureza

*[...] ao mesmo tempo que de desenvolvimento, é potência de expressão; afirmar-se é manifestar-se, aceder à consciência. A temporalidade, ao*

*mesmo tempo em que é forma do vir-a-ser em que se forjam os meios desse fim, prefigura esse fim. Mas é com o homem que o fim se realiza. Sem o homem, a potência é cega e o fundo permanece abismo. No homem a Natureza vem à consciência: as coisas tornam-se imagens no sentido em que o entende Bergson em Matière et mémoire, e essas imagens nos falam. Mas será porque o homem fala? Certamente. A Natureza, no entanto, traz em si esse homem falante na medida em que a vocação do ser é aparecer, em que a potência é, em última análise, potência de desvelamento (Dufrenne, 1969, p. 205-206).*

Esse “fundo” a que se refere o autor, por sua vez, conduz-nos a outra particularidade da visão de mundo clariceana: “o Deus”. Na seguinte citação, colhida do conto “Travessuras de uma menina (Noveleta)” (DM, 03/01/70) fica especialmente manifesto como esse Deus, precedido de artigo definido, nem sempre é, no imaginário clariceano, uma presença espiritual similar à concebida pelas diferentes religiões, mas sim a síntese da vida, o lugar simbólico que concentra a essência da vida<sup>21</sup>. Ou, no mínimo, a autora pode chegar a manifestar, em certos momentos, um conceito panteísta do espírito, ao conceber todos os seres como extensão da natureza ou, se quisermos, da matéria divina:

*Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia do que me fizera e para o quê. Eu me deixava, pois, ser matéria dEle. Ser matéria de Deus era minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por ele, mas pela matéria dEle, mas pela vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora. Aceitava a vastidão do que eu não conhecia e a ela me confiava toda, com segredos de confessorário (DM, p. 260).*

Com efeito, é àquela primeira potência da natureza enquanto “princípio obscuro do começo: não o possível lógico, mas gérmen, possibilidade vital” (Dufrenne, 1969, p. 196) que a narradora de “Travessuras de uma menina” parece estar fazendo referência com essas palavras. É que, em oposição àquele Deus talvez concebido à imagem e semelhança do homem, mas que dele se afasta após concluir sua criação, criando um abismo entre ele e o binômio homem-mundo, diz-nos Dufrenne:

---

<sup>21</sup> De fato, encontramos em *A descoberta do mundo* outro texto, intitulado justamente “Deus” (DM, 10/02/68) em que a autora parece exprimir outra concepção da divindade, mais próxima da proposta pelas diferentes religiões.

*[...] há uma outra fonte na idéia de Deus: a que por vezes chamamos naturismo, o sentimento embargante da necessidade e também da grandeza. Trata-se de dois aspectos da Natureza que ainda desta vez ultrapassa o homem, mas não o transcende e sim o transporta. A religião é, então, como diz muito bem Simondon, o sentimento do fundo. O fato de que o fundo aqui se opõe à figura que desenha os objetos separados discernidos pela percepção, e sobre os quais exerce a magia, de modo algum exclui que esse fundo seja sentido como a força que anima cada coisa e o vínculo que as une, como a plenitude ou o reservatório. Deus é então o nome dessa Natureza, a imanência absoluta da necessidade, o ser-aí do ser, irresistível e injustificável” (Dufrenne, 1969, p. 191).*

Em decorrência dessas observações, torna-se interessante notar o fato de que a narradora do conto é uma escritora lembrando, aliás, um episódio de sua própria vida que teve como centro um ato de criação – uma redação escolar –, pois, de acordo com o exposto acima, essa vastidão que ela não conhecia e à que se confiava toda pode corresponder perfeitamente àquele fundo da natureza que exige sua expressão, servindo-se, para isso, do homem. Vejamos, mais uma vez, o que diz Dufrenne a respeito disso:

*A Natureza torna-se mundo através do homem, como o tempo torna-se história, mas ela tem a iniciativa dessa metamorfose enquanto suscita o homem pelo qual se realiza. O ser não é primeiramente o aparecer, nem o sentido ou a luz; é a impenetrável potência do fundo, a realidade que pode aparecer, mas que só aparece com o homem e ao homem, e que produz o homem para aparecer.*

*[...]*

*Ora, o instrumento desse poder de conversão é, no homem, a linguagem. Antes de ser objeto de informação, a linguagem é o meio onde as coisas tomam forma e onde se esboçam as relações entre elas para compor a figura de um cosmos. Cassirer, como dizíamos, propunha substituir à crítica da razão pura, uma crítica da linguagem: é com a linguagem que se exerce o transcendental, e a faculdade de ver supõe o poder de nomear (Dufrenne, 1969, p. 211 e 214).*

É interessante contrastar a estas observações do filósofo francês o texto clariceano de pendor ensaístico “Submissão ao processo” (PNE, p. 125), pois, nele, a autora assimila a atividade de escrever ao trabalho realizado pela natureza. Vejamos o começo desse texto:

*O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de*

*sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita (PNE, p. 125).*

Assim, o mesmo impulso vital que provoca o nascimento de uma flor é o que anima a expressão (no caso, escrita). De qualquer forma, as implicações específicas que essas afirmações possam estar apontando para o escritor em particular serão objeto dos próximos capítulos.

De outro lado, se o sujeito só pode atingir a coisa através do “olhar” (instrumental sensitivo), também é verdade – como já foi dito – que sem esse olhar o “ovo” desaparece. Todavia, existe uma diferença notória entre indivíduo e mundo: o primeiro é dotado de consciência, que, por sua vez, será a processadora das diversas intermediações já referidas acima. Ela possibilita, enfim, que esse “olhar” se transforme em “visão”:

*Das coisas aos olhos e dos olhos à visão não passa nada mais que das coisas às mãos do cego e, das suas mãos, ao seu pensamento. A visão não é a metamorfose das próprias coisas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, e não a sua mola. Com muito mais razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente aquilo que está ausente, não é nada parecido com uma abertura ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado em indícios corporais, desta vez insuficientes, aos quais ela faz dizer mais do que eles significam (Merleau-Ponty, 1980, p. 95).*

Já o “comportamento” assumido pelas coisas é completamente diverso, pois “– O ovo me vê? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. E é isento da compreensão que fere” (DM, p. 207).

Com efeito, essas intermediações (essa “compreensão que fere”) impediriam ao ser humano de ter e ver “o mundo como este é” (DM, p. 92), pois carregam em si toda uma série de pré-concepções sobre o mesmo (esse acréscimo estabelecido pela imagem mental sobre os indícios corporais a que alude Merleau-Ponty na citação acima) que conformam, em definitivo, o que se chama de “conhecimento”. De outro

lado – como aponta Bergson –, esse conhecimento do mundo exterior tem como alvo principal – sempre – a ação e posterior domínio sobre/na matéria. Ora, no seguinte trecho, Clarice Lispector resgata, em ensaio de *A descoberta do mundo* (06/09/69), uma idéia do autor (colhida de *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*) em que ele faz questão de acrescentar e chamar a atenção também sobre o caráter utilitário das “soluções convencionais”. Assim: “Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade.” (DM, p. 228) E acrescenta mais adiante nossa autora, complementando a idéia do filósofo:

*Mas se homem, esse único, não fosse artista – não sentisse a necessidade de transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior – não sentisse enfim necessidade de arte, então quando ele falasse nos espantaria. Ele diria as coisas com a pureza de quem viu que o rei está nu. Nós o consultaríamos como cegos e surdos que querem ver e ouvir. Teríamos um profeta, não do futuro, mas do presente* (DM, p. 229).

Certamente, teríamos um profeta do presente, pois deteria o privilégio de uma percepção pura, praticamente isenta da memória que, como ressalta Bergson, encontra-se sempre presente (e atuante) em toda percepção, alterando-a. Utilizamos aqui o termo “memória”, pois para o filósofo francês “consciência significa memória” (Bergson, 1956, p. 21).

E ainda Clarice Lispector consegue imaginar outros privilégios para quem pudesse se livrar do domínio constante da consciência. Escreve a autora: “Isso me fez pensar nas vantagens libertadoras de uma vida apenas primitiva, apenas emocional. A pessoa primitiva apela, como que histericamente, para tantos sentimentos contraditórios que o sentimento libertador termina vindo à toa, apesar da ignorância da pessoa” (DM, p. 254).

Porém, facilmente reparamos que essa reflexão traduz uma aspiração utópica. A proposição que dá início à epígrafe do presente capítulo, isto é, “O que eu sinto eu não ajo” encontra, fatalmente, um limite, pois a ação sempre é necessária. Todo o conhecimento, assentado no pensamento – como já foi dito – tem uma finalidade prática que garante, no final das contas, nossa sobrevivência como espécie ao nos

permitir dominar a matéria. Pois bem, quem vivesse uma vida exclusivamente emocional, ver-se-ia incapacitado para agir e, portanto, para subsistir.

Mais adiante, lê-se em nossa epígrafe: “Não me entendo e ajo como se me entendesse”. Ora, vejamos agora a próxima citação à luz desta proposição. “Depois que descobri em mim mesma como é que se pensa, fazendo comigo mesma negociatas, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros” (DM, p. 408).

Resulta bastante claro, a partir do item anterior, que essas “negociatas” (DM, 04/03/72; PNE, p. 136), todo esse edifício de idéias pré-concebidas, revelam-se em princípio indispensáveis para o ser humano, pois todo seu sistema de vida foi construído justamente na base do conhecimento que, por sua vez, assenta-se justamente nelas. E esse conhecimento, como já foi apontado, constitui a ferramenta sem a qual ele não conseguiria subsistir. Assim, estaríamos diante de uma contradição insolúvel. Mostrando uma preocupação em relação a esse assunto, nossa autora coloca nas páginas de *O Jornal do Brasil* várias questões que apontam para o esclarecimento de sua posição no que se refere à mesma. Pergunta-se (e ela mesma responde), por exemplo, “Como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança e visão humanas? Devia ser terrível” (DM, p. 205).

Mais uma vez a autora parece querer ressaltar que as coisas só “existem para”, adquirindo seu significado desse mesmo centro de interesse. E, apesar desse sentido ser alheio ao objeto em si, “acrescentando” – como assinala Merleau-Ponty – significação e, por isso, induzindo ao erro, ele se revela fundamental para o ser humano no sentido de conferir ao mundo que o circunda certa ordenação lógica sem a qual ele se sentiria perdido. Por isso “Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. A verdade sempre destrói a humanidade. [...] A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser “o rosto” morre por ter esgotado o assunto” (DM, p. 208).

Conforme estas palavras da autora, quanto mais quisermos especificar uma coisa, aplicando conceitos, mais a perderemos em sua realidade primordial, em sua “verdade”. Dessa constatação também deriva a seguinte reflexão clariceana: “Mas – e o ovo? Este é justamente um dos subterfúgios deles: enquanto eu falava sobre o ovo,

eu tinha esquecido o ovo. ‘Falai, falai’, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras” (DM, p. 213).

É preciso especificar, pois a linguagem, expressão (ou veículo) do pensamento, sempre é parcial. Como também aponta Bergson é característico do pensamento abordar os objetos de um ponto de vista determinado de acordo com um interesse particular. Por isso, o caminho do conceito nunca vai nos conduzir a um absoluto:

*[...] o inconveniente dos conceitos demasiado simples [...] é o de serem verdadeiramente símbolos que se substituem ao objeto que simbolizam, sem exigir de nós nenhum esforço. Observando com atenção, ver-se-á que cada um deles só retém do objeto o que é comum a ele e aos outros. Ver-se-á que cada um deles exprime, melhor ainda do que a imagem, uma comparação entre o objeto e os que lhe são semelhantes. Mas, como a comparação destacou a semelhança, como a semelhança é uma propriedade do objeto, como uma propriedade tem todo o aspecto de ser uma parte do objeto que a possui, somos persuadidos facilmente de que, justapondo conceitos a conceitos recompondremos a totalidade do objeto com suas partes e obteremos, por assim dizer, um equivalente intelectual. Por isso acreditamos formar uma representação fiel da duração alinhando os conceitos de unidade, de multiplicidade, de continuidade, de divisibilidade finita ou infinita, etc. Aí reside justamente a ilusão e também o perigo (Bergson, 1956, p. 26-27)<sup>22</sup>.*

Porém, a despeito de todos esses “defeitos” ou “falhas”, esse terreno conceitual, fartamente explorado, pode resultar tranqüilizador. Essa constatação não foge às reflexões clariceanas; a autora, de fato dedica uma crônica – “Descoberta” (DM, 21/02/70) – a se estender sobre o assunto. Além disso, fragmentos como o seguinte parecem exprimir a mesma observação: “Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar pois falar salva” (DM, p. 245).

---

<sup>22</sup> “[...] el inconveniente de los conceptos demasiado simples (...) es el de ser verdaderamente símbolos, que se sustituyen al objeto que simbolizan, sin exigirnos ningún esfuerzo. Observando atentamente, se verá que cada uno de ellos sólo retiene del objeto lo que es común a él y a los otros. Se verá que cada uno de ellos expresa, mejor aún que la imagen, una *comparación* entre el objeto y los que se le asemejan. Pero como la comparación ha destacado una semejanza, como la semejanza es una propiedad del objeto, como una propiedad tiene todo el aspecto de ser una *parte* del objeto que la posee, nos persuadimos fácilmente que yuxtaponiendo conceptos a conceptos recompondremos la totalidad del objeto con sus partes y obtendremos, por decirlo así, un equivalente intelectual. Por eso creeremos formar una representación fiel de la duración alineando los conceptos de unidad, de multiplicidad, de continuidad, de divisibilidad finita o infinita, etc. Ahí reside precisamente la ilusión y también el peligro.” (Bergson, 1956, p. 26-27)

Entretanto, consciente dos preconceitos implícitos a esse campo conceitual, Clarice chega a sugerir como primeiro instrumento, para liberar-se deles, a humildade (atitude oposta à pretensão de sabedoria ou conhecimento absoluto sobre qualquer coisa): “Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente” (DM, p. 237).

A humildade constitui um primeiro passo para o reconhecimento da limitação que implica o conhecimento legitimado (conhecimento que, não esqueçamos, assenta-se numa pretensão de verdade). E ainda, revelando-se contra o funcionamento desse mesmo pensamento que produz conceitos que “andam comumente por pares e representam os dois contrários” (Bergson, 1956, p. 46)<sup>23</sup>, afirma a jornalista Clarice Lispector: “Eu sou sim. Eu sou não. Aguardo com paciência a harmonia dos contrários. Serei um eu, o que significa também vós” (DM, p. 279).

Ora, como será visto mais adiante, recorrendo à intuição e chegando assim a um tipo de apreensão absoluta, Clarice Lispector estará em condições de asseverar ter achado, no âmago do próprio “eu”, a essência do “vós”, do outrem.

Como já foi assinalado, para Bergson, esse conhecimento estaria alicerçado sobretudo na memória. Por isso, cada ato de percepção envolve, na verdade, vários tempos. Apesar de a percepção constituir uma ação sempre atualizada, em virtude dessa intervenção contínua da memória, nela passado e presente tornam-se quase inseparáveis. E isto ocorre assim como resultado da duração<sup>24</sup>, isto é a continuidade ininterrupta e múltipla de estados que constitui a realidade interior de todo ser humano

---

<sup>23</sup> Bergson completa essa observação da seguinte forma: “Quase não existe realidade concreta da qual não se possa, ao mesmo tempo, tomar as duas vistas opostas e que não se subsuma, por conseguinte, nos dois conceitos antagônicos. Por isso existem uma tese e uma antítese que em vão se procuraria conciliar logicamente, pela simplíssima razão de que nunca, com conceitos ou pontos de vista, far-se-á uma coisa. Mas do objeto, apreendido por intuição, passa-se facilmente, em muitos casos, aos dois conceitos contrários; e como, por isso, vê-se sair da realidade a tese e a antítese, percebe-se ao mesmo tempo como essa tese e essa antítese se opõem e como se conciliam” (Bergson, 1956, p. 46-47, tradução nossa).

<sup>24</sup> Essa “duração” é explicada e definida pelo filósofo francês da seguinte maneira: “No entanto, não há estado de alma, por simples que ele seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, nem continuação de um estado sem a adição da lembrança dos momentos passados ao sentimento do presente. Nisso consiste a duração. A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja pelo presente conter de forma diferenciada a imagem sempre crescente do passado, seja, antes, porque, devido a sua mudança contínua de qualidade, ele testemunhe a carga cada vez mais pesada que o indivíduo arrasta atrás de si à medida que envelhece. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas apenas instantaneidade” (Bergson, 1956, p. 51, tradução nossa).

e da existência em geral. Na verdade, essa confusão temporal é, segundo o pensamento do filósofo, o atributo mais natural decorrente dessa continuidade. As separações ulteriores entre “passado” e “presente” correspondem a categorias conceituais elaboradas pelo pensamento a fim de atingir seus propósitos. Como diz nossa autora:

*Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo apenas: ver o ovo é sempre hoje: mal vejo o ovo e já se torna ter visto um ovo, o mesmo, há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto (DM, p. 206).*

E ainda coincidindo com Bergson, ela chega a se propor um exercício de percepção, mas sabendo de antemão o fracasso de sua empresa perante a impossibilidade de atingir uma percepção pura, até porque, como diz Clarice “só vê o ovo quem já o tiver visto”. Ou ainda como enfatiza Merleau-Ponty, “não há visão sem pensamento” (Merleau-Ponty, 1980, p. 98). Decerto ciente dessa limitação imposta pela memória à percepção (mas que, afinal, revela-se também uma condição para que essa mesma percepção seja possível), diz Clarice, dirigindo-se a uma rosa: “Tento liberar-me da memória, entender-te como te vê a aurora, como te vê uma cadeira, como te vê outra flor. (Não temas, não quero possuir-te)” (DM, p. 424).

Mas vejamos agora o que aponta Bergson, fazendo referência ao mesmo assunto, em *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*:

*Para responder a essa questão, iremos em primeiro lugar **simplificar bastante** as condições em que a percepção consciente se realiza. Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie. Nada impede que se substitua essa percepção, inteiramente penetrada de nosso passado, pela percepção que teria uma consciência adulta e formada, mas encerrada no presente, e absorvida, à exclusão de qualquer outra atividade, na tarefa de se amoldar ao objeto exterior. **Dirão que fazemos uma hipótese arbitrária e que essa percepção ideal, obtida pela eliminação dos acidentes individuais, não corresponde de modo nenhum à realidade. Mas esperamos precisamente mostrar que os acidentes individuais estão***

***enxertados nessa percepção impessoal, que essa percepção está na própria base de nosso conhecimento das coisas, e que é por havê-la desconhecido, por não a ter distinguido daquilo que a memória acrescenta ou suprime nela, que se fez da percepção inteira uma espécie de visão interior e subjetiva, que só se diferenciaria da lembrança por sua maior intensidade. Tal será portanto nossa primeira hipótese.*** (Bergson, 1999, p. 30-31, grifo nosso)

Aqui Bergson adverte claramente: não há percepção sem memória. Nem mesmo uma atenção especial voltada para o objeto pode dispensar a percepção do indivíduo dos “acidentes individuais” que passam a integrá-la. Ainda assim, “a percepção impessoal” continua a ser a base de toda percepção. Não é possível reduzir tudo à representação.

Ainda sobre a questão da memória, cabe notar que Clarice Lispector outorga outro sentido à lembrança e que, não coincidindo com a concepção bergsoniana, estaria mais vinculado à base mais biológica, ontológica da espécie humana. Assim, ela coloca a seguinte reflexão: “Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva” (DM, p. 385).

A lembrança é em carne viva porque o corpo carrega de fato um tipo de sabedoria pré-consciente que nos permite agir muitas vezes antes de pensar. Como diz outra das frases incluídas em nossa epígrafe, “O que ajo não penso”. Existe, de fato, uma multiplicidade de ações e decisões que nós executamos sem fazer uso de nossa consciência. Como aponta Paulo Sérgio do Carmo em seu estudo sobre Merleau-Ponty:

*Há uma espontaneidade no corpo que perpassa também outras regiões do mundo existencial. Como já vimos, os atos, os gestos, as palavras, não seriam possíveis se a cada momento tivéssemos que pensá-los antecipadamente; eles ocorrem de maneira espontânea, sem seguir qualquer ordem reflexiva* (Do Carmo, 2000, p. 57).

Mas existe, de fato, alguma forma de superar esses empecilhos impostos pelo pensamento a uma visão do mundo tal como ele é? Bem, Bergson propõe a “intuição” como método para atingir essa visão, definindo-a como a “simpatia pela qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e por

consequente de inexprimível” (Bergson, 1956, p. 16-17, tradução nossa) Se levarmos em consideração essa definição, logo concluiremos – o que, aliás, é apontado pelo próprio filósofo na mesma obra – que só atingimos uma intuição completa (que nos permitirá um conhecimento absoluto) em relação a nossa própria pessoa.

Em contrapartida, atentamos para o caráter mediador, não-primário do pensamento, que Merleau-Ponty apresenta como um movimento de transcendência realizado pela consciência – e por isso inevitavelmente “de sobrevôo” – (Merleau-Ponty, 1980) e que Bergson, contrapondo-o à intuição e utilizando o termo “análise” explica como “a operação que resolve o objeto em elementos já conhecidos, quer dizer, comuns a esse objeto e a outros. Assim, analisar consiste em exprimir uma coisa em função do que ela não é” (Bergson, 1956, p. 17). Retomando pela última vez nossa epígrafe, consideramos que as três proposições “O que penso não sinto. Do que sei sou ignorante. Do que sinto não ignoro” traduzem e sintetizam essas mesmas idéias.

E ainda em consonância com o pensamento de ambos os autores, assinala Clarice Lispector: “Refletindo um pouco, cheguei à ligeiramente assustadora certeza de que os pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. Simplesmente descobri de súbito que pensar não é natural” (DM, p. 205). Os pensamentos, com efeito, só têm lugar depois da morte da percepção e através de sua constituição em representação. E é justamente por isso que o ideal seria que o pensamento não participasse do ato de percepção. Mas, como já foi apontado acima, isso é, em princípio, inevitável, pois esse “pensamento” passará a permear todas as futuras percepções numa sucessão e acumulação infinitas determinadas pela duração. Assim Clarice expressa a constatação desse obstáculo e seu esforço por transpô-lo: “– Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento: não há: há o ovo” (DM, p. 206). Ou ainda:

*Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Pois, sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. (DM, p. 207)*

Com efeito, esse “existo, logo sei” parece nos remeter àquela sabedoria anterior à consciência que se aloja no próprio corpo. A esta altura de nossa análise, consideramos ter elucidado o porquê da inadequação da máxima cartesiana “penso, logo existo” com respeito ao pensamento clariceano. Para Clarice, o pensamento não apenas não é a única e nem a primeira prova de existência “autêntica” como é um obstáculo que muitas vezes afasta o indivíduo de seu verdadeiro ser, impossibilitando o encontro consigo mesmo e com os outros, ao impedir-lhe ver o mundo como ele é. Assim, a autora chega a afirmar: “Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a tentar pensar eu sabia muito bem o que eu sabia” (PNE, p. 40). Com efeito, o pensamento (ligado ao âmbito do “aparecer” antes que ao do “ser”) não é o primeiro instrumento a nos informar acerca das coisas e da nossa própria existência. Sabemos (e existimos-somos) em primeiro lugar através de nosso corpo que, através dos sentidos principalmente, localiza-nos num mundo do qual faz parte integrante e indelimitável. O corpo é dono de uma sabedoria pré-racional, ligada a um vasto inconsciente que nos une àquele âmago vital que permeia tudo o que existe. E a consciência, por sua vez, virá se apoiar nesse saber anterior ao pensamento. Assim, torna-se muito dificultoso o estabelecimento de qualquer binarismo corpo/alma-espírito, como o proposto por Descartes<sup>25</sup>.

A despeito desse atravessamento fatal da percepção pelo pensamento, seria possível encontrar oportunidades em que o tempo da percepção e o tempo do pensamento não se encontram. Elas dariam conta de instâncias em que nossas percepções, de fato, não chegariam a atingir a consciência (ou, no sentido inverso, a consciência não chegaria a apossar-se da percepção), esfumando-se num instante, como uma brisa, como um abrir e fechar de olhos. Assim: “O homem que estava na sala percebeu a vivacidade dos movimentos, não soube entender o que percebera mas, como realmente percebera, disse tentativamente, sabendo que não estava exprimindo sua própria percepção: o chão está limpo agora” (DM, p. 248).

---

<sup>25</sup> Para complementar esta visão clariceana, é interessante consultar uma obra muito recente: *O erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano* (1994), de António R. Damásio. Nela, o autor demonstra, baseado em experiências com pacientes que apresentavam diversas lesões cerebrais, como o domínio das emoções e dos sentimentos (diretamente atrelado ao corpo, isto é, ao organismo biológico) não se encontra separado das operações mais refinadas do cérebro que regem os processos de raciocínio, agindo antes como mediador entre corpo e consciência e como impulso primário do qual parte a maioria das tomadas de decisões.

Com certeza isto coloca na berlinda o que seja o “saber”, apresentando um questionamento profundo a respeito. Colocações como a seguinte traduzem de forma exemplar essa dúvida em relação ao saber consensualmente legitimado (que provém do pensamento e da análise): “É uma lucidez que não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se” (DM, p. 91).

Esse saber questionado se encontra também intimamente vinculado a certa concepção de cultura que remete, sobretudo, ao conhecimento letrado. Pois bem, também isso não foge às colocações clariceanas quando ela afirma: “Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que não tenho cultura mesmo. Nem sequer li as obras importantes da humanidade” (DM, p. 149).

Em contrapartida, a ignorância assume, nesse jogo hierárquico de Clarice Lispector, uma nova importância e significação:

*O que eu já aprendi com os choferes de táxi daria para um livro. Eles sabem muita coisa: literalmente circulam. Quanto a Antonioni eu sei, e eles não sabem. Se bem que talvez, mesmo ignorando. Há vários modos de saber, ignorando. Conheço isso: acontece comigo também (DM, p. 252).*

Com efeito, o “saber” valorizado passa a ser outro, informado pela intuição e não raro, imbricado na própria ignorância. Mas uma ignorância procurada. Não a ignorância que advém do desconhecimento dos instrumentos fornecidos ao homem pelo pensamento, mas aquela que, pelo contrário, visa constituir-se num ponto de partida para a superação dos mesmos. Além dos sentidos, primeiro instrumento a nos permitir uma aproximação do mundo real (do qual somos parte integrante através de nosso corpo), a intuição se constituiria no fator que nos possibilitaria o acesso a outra dimensão, mais delicada e sutil, da existência, que corresponderia ao mundo metafísico ou “o outro lado da vida” (DM, p. 92). “A verdade do mundo é impalpável”, afirma a autora em “Estado de graça – Trecho” (DM, 06/04/68, p. 91). A intuição nos permite o acesso ao mundo interior, ao que se encontra por trás ou além da matéria. Mas, como bem atenta Bergson:

*Mesmo no caso simples e privilegiado que nos serviu como exemplo, inclusive para o contato direto do eu com o eu, o esforço definitivo de intuição distinto seria impossível para quem não tivesse reunido e comparado entre si um número muito grande de análises psicológicas. Os mestres da filosofia moderna foram homens que tinham assimilado todo o material da ciência de seu tempo (Bergson, 1956, p. 94-95, tradução nossa)<sup>26</sup>.*

Isso quer dizer que o exercício da intuição não implica a supressão do acervo científico, mas, pelo contrário, deve basear-se em parte no aproveitamento do mesmo para depois, sim, estar em condições de superá-lo. Por isso, “É preciso antes saber, depois esquecer. Só então se começa a respirar livremente” (DM, p. 349).

Essa assertiva clariceana parece ser eco, mais uma vez, das observações de Merleau-Ponty, quando, ao iniciar seu ensaio “O olho e o espírito”, o autor diz: “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (Merleau-Ponty, 1980, p. 85).

A intuição seria então o meio pelo qual se consegue habitar as coisas, pois “pensar intuitivamente é pensar na duração” (Bergson, 1979, p. 115). Já a ciência, detentora por excelência desse saber questionado por Merleau-Ponty (e também por Clarice Lispector), realiza um movimento de aproximação em relação às coisas, para, mais tarde, afastar-se delas e nunca retornar, levando à prática o que o filósofo chama de “pensamento de sobrevôo”. Isto também porque ela apenas age em função de interesses específicos (atingindo, aliás, eficiência em sua função).

De outro lado, cabe notar que essa intuição, intimamente ligada também aos sentidos e ao corpo, relaciona-se com um pensar/sentir e não com o clássico pensar, manifestando-se também – veremos depois – por via da imaginação.<sup>27</sup> É que, na verdade, pensamento e intuição não se excluem. Apenas procuram atingir diferentes aspectos do ser, visam propósitos diferentes, tratando-se, em definitivo, de dois instrumentais intelectuais diferentes. Assim, Bergson, ao constatar a direção externa da inteligência, que visa ao domínio da matéria em prol do avanço da ciência e da

---

<sup>26</sup> “Aun en el caso simple y privilegiado que nos ha servido de ejemplo, aun para el contacto directo del yo con el yo, el esfuerzo definitivo de intuición distinto sería imposible a quien no hubiera reunido y comparado entre sí un número muy grande de análisis psicológicos. Los maestros de la filosofía moderna fueron hombres que habían asimilado todo el material de la ciencia de su tiempo” (Bergson, 1956, p. 94-95).

<sup>27</sup> Cabe resgatar aqui, à guisa de informação suplementar, a distinção kantiana entre imaginação enquanto faculdade das intuições e pensamento enquanto faculdade dos conceitos.

tecnologia, para as quais se encontra voltada e em relação às quais atinge plena eficácia, pergunta-se:

*Como então, o espírito seria ainda inteligência quando se volta sobre si mesmo? Pode-se dar às coisas o nome que se quiser, e eu não vejo grande inconveniente, repito, em que o conhecimento do espírito pelo espírito se chame ainda inteligência, se se insiste nisto. Mas seria preciso então especificar que há duas funções intelectuais, inversas, já que o espírito somente pensa o espírito perfazendo em sentido inverso a escala dos hábitos mentais contraídos em contato com a matéria, e estes hábitos são o que se chama comumente por tendências intelectuais. Não valeria mais a pena então designar por outro nome uma função que não é certamente o que chamamos ordinariamente de inteligência? Nós dizemos que é a intuição. Ela representa a atenção que o espírito presta a si mesmo, por acréscimo, enquanto se fixa na matéria, seu objeto. Esta atenção suplementar pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida. Assim se constituirá uma ciência do espírito, uma verdadeira metafísica, que definirá o espírito positivamente em lugar de negar simplesmente a seu respeito tudo o que sabemos da matéria (Bergson, 1979, p. 144-145).*

Destarte, a intuição, antes do que um pensamento de sobrevôo, institui-se como conhecimento de transcendência em relação às coisas. Só que desta vez já não se trataria de uma transcendência que se afasta das coisas para não mais voltar. Pelo contrário, ela se sustenta nas próprias coisas, mas transcende sua materialidade para atingir seu cerne. Por isso, esse “pensamento” consistiria, antes que num simples “pensar”, numa espécie de “pensar/sentir”, mais vasto e completo. É assim que Clarice Lispector descreve esse pensar/sentir, espécie de pensamento superior:

*Como se pode imaginar, a mulher que estava pensando nisso não estava absolutamente pensando propriamente. Estava o que se chama de absorta, de ausente. Tanto que, após um determinado instante em que sua ausência (que era um **pensamento profundo, profundo no sentido de não-pensável e não-dizível**), após um determinado instante em que sua ausência fraquejou por um instante, ela sucumbiu ao uso da palavra-pensada (que a transformou em fato), a partir do momento em que ela factualizou-se por um segundo em pensamento – ela se enganchou um instante em si mesma, atrapalhou-se um segundo como um sonâmbulo que esbarra sua liberdade numa cadeira, suspirou um instante, parte involuntariamente para aliviar o que se tornara de algum modo intenso, parte voluntariamente para apressar sua própria metamorfose em fato (DM, p. 247 e 248, grifo nosso).*

Esse “excesso” de apreensão, atingida pela intuição, não pode ser expresso mediante uma linguagem convencional, veículo por excelência da ciência, sob pena de perder-se para sempre, transformando-se numa outra coisa (no caso da citação anterior, “o fato”):

*Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo – e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi – assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé numa solidão sem dor, não menor que a das árvores – eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível (DM, p. 269).*

De fato, essa ignorância pareceria corresponder à incapacidade de explicar, de exprimir o vivenciado. Ainda sobre essa questão observa Clarice Lispector: “Sinto que sei de umas verdades. Mas não sei se as entenderia mentalmente. E preciso amadurecer um pouco mais para me chegar a essas verdades. Que já pressinto. Mas as verdades não têm palavras” (DM, p. 340). Ou:

*Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. (DM, p. 347)*

Enquanto filhos da natureza, os indivíduos carregariam em si o próprio mistério. E, por isso, a intuição tem a ver, então, não com o entender, mas com o perceber e com o instinto. O importante é desenvolver uma certa disposição ou atitude para que essa percepção superior seja o mais completa quanto possível.

*Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma bênção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo (DM, p. 172).*

Nesta citação fica especialmente em evidência a sintonia de Clarice com o pensamento de Bergson no sentido de que o autor assinala que a intuição é a única forma de atingir um absoluto, forma que, isto sim, não descarta a inteligência. Com efeito – e talvez ironicamente –, para chegar à intuição, deve-se conhecer em profundidade o funcionamento do pensamento e compreender suas limitações. Certamente a ciência não resolve todos os enigmas da existência e nem é essa sua função. Por isso, não faltam motivos a nossa autora quando expressa: “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.” (DM, p. 340)

## 2.1. A intuição como modo de atingir o outro

E, ainda mais, a intuição permite inclusive o acesso a um tipo de comunicação muda, onde a linguagem se torna ostensivamente secundária, acessória. Assim se explica, por exemplo, a possibilidade de um “Aviso silente” (DM, 21/11/70; PNE, p.170): “Todas as visitas que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e nada disseram. Entendi” (DM, p. 321).

E, segundo a autora, só através desse tipo de comunicação, o ser humano é capaz de atingir outro patamar da existência, uma espécie de completude, que teria a ver com sua consubstanciação com o outro:

*Com duas pessoas eu já entrei em comunicação tão forte que deixei de existir, sendo. Como explicar? Olhávamo-nos nos olhos e não dizíamos nada, e eu era a outra pessoa e a outra pessoa era eu. É tão difícil falar, é tão difícil dizer coisas que não podem ser ditas, é tão silencioso. Como traduzir o profundo silêncio do encontro entre duas almas? É difícilíssimo contar: nós estávamos nos olhando fixamente, e assim ficamos por uns instantes. Éramos um só ser. Esses momentos são o meu segredo. Houve o que se chama de comunhão perfeita. Eu chamo isso de: estado agudo de felicidade. Estou terrivelmente lúcida e parece que estou atingindo um plano mais alto de humanidade. Foram os momentos mais altos que jamais tive (DM, p. 341).*

Mais uma vez aparece aqui apontada a dificuldade ou mesmo impossibilidade de exprimir a experiência intuitiva. E, ao mesmo tempo, a constatação de superioridade dessa mesma experiência. E, justamente contendo essa idéia de comunhão em relação ao outro, encontramos esta reflexão sob o título, aliás, de “A experiência maior” (DM, 06/11/71; PNE, p. 39): “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” (DM, p. 385).

Esta idéia é reforçada várias vezes por Clarice em depoimentos quando a autora cita uma e outra vez a epígrafe de *A paixão segundo G.H.*, colhida de uma frase de Bernard Berenson: “Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer” (DM, p. 283 e 359). Com efeito, a insistência da autora em relação a esta reflexão chama a atenção. Inclusive em *A descoberta do mundo* ela aparece em duas oportunidades: em “Tradução atrasada” (DM, 25/04/70) e em “Conversa meio a sério com Tom Jobim (I)” (DM, 03/07/71).

Isto nos levaria à perspectiva merleau-pontyana de anulação da dicotomia sujeito-objeto de Descartes. Mas como a intuição possibilitaria essa “identificação com o não-eu”? Vejamos como Bergson descreve o processo intuitivo:

*A intuição de que falamos refere-se sobretudo à duração interior. Ela aprende uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que penetra no futuro. É a visão direta do espírito pelo espírito. Mais nada interposto; nenhuma refração através do prisma cujas faces são o espaço e a linguagem. Em lugar de estados contíguos a estados, que se tornarão palavras justapostas a palavras, eis a continuidade indivisível, e por isso substancial, do fluxo da vida interior. Intuição significa, pois, primeiramente consciência, mas consciência imediata, visão que quase não se distingue do objeto visto, conhecimento que é contado e mesmo coincidência. É também consciência alargada, pressionando a borda do inconsciente que cede e que resiste, que se desvenda e que se oculta: por via de rápidas alternâncias de obscuridade e de luz, ela nos faz constatar que o inconsciente lá está; contra a lógica escrita ela afirma que, embora o psicológico seja o consciente, existe entretanto um inconsciente psicológico. Não vai ainda mais longe? Que é ela senão a intuição de nós mesmos? Entre nossa consciência e as outras consciências a separação é menos rígida do que entre o nosso corpo e os outros corpos, porque é no espaço que as divisões são bem marcadas. A simpatia e a antipatia irrefletidas, tão freqüentemente*

*proféticas, são um testemunho da interpenetração possível das consciências humanas. Haveria, pois, fenômenos de endosmose psicológica. A intuição nos introduziria na consciência em geral. Mas simpatizamos apenas com consciências? Se todo ser vivo nasce, desenvolve-se e morre; se a vida é uma evolução e se a duração é uma realidade, não existe uma intuição do vital e, conseqüentemente, uma metafísica da vida, que prolongaria a ciência do vivente? (Bergson, 1979, p. 114)*

Assim, o processo intuitivo seria consciente, mas, ao atingir um nível superior de consciência (ao qual se chegaria através do desenvolvimento daquela “atenção suplementar” a que fazia referência o próprio Bergson em citação transcrita acima), daria conta também da existência de um inconsciente. Ora, não existindo barreiras físicas entre as consciências, sua comunicação ou mesmo consubstanciação se tornaria muito fácil para os indivíduos que se encontrassem nesse estágio de comunhão. E, como tudo o que vive, compartilha de um mesmo *élan* vital, seria possível estender essa experiência intuitiva à totalidade da vida, inaugurando uma nova “ciência”, isto é, um novo sistema de conhecimento mas com um alcance e com propósitos diferentes.

Conforme o exposto, o poder e o alcance da inteligência também são colocados em questão dentro desse universo conceitual clariceano. Com efeito, a autora insiste em apontar suas limitações. Por exemplo, diz a autora ao querer justificar por que afirma não ser uma intelectual: “De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto.” (DM, p. 149)

Aqui notamos claramente uma discrepância entre o pensamento clariceano e o de Bergson, que, ao contrário de propor uma volta ao instinto, sugere o uso de uma espécie de inteligência superior, relacionada com aquele pensar/sentir ao qual já aludimos no presente capítulo.

*Repudiamos, pois, a facilidade. Recomendamos uma certa maneira difícil de pensar. Prezamos acima de tudo o esforço. Como alguns puderam se enganar? Não diremos nada dos que queriam que nossa “intuição” fosse instinto ou sentimento. Nenhuma linha do que escrevemos se presta a tal interpretação (Bergson, 1979, p. 150).*

Esse mesmo “esforço” é reconhecido por Clarice. Só que, ao contrário de Bergson, a autora exprime uma certa frustração ao constatar, após propor um movimento de ida e volta, que o regresso ao domínio do sentimento puro nunca pode ser completo: a inteligência se torna, em sua visão, um mal inevitável:

*Talvez esse tenha sido meu maior esforço de vida: para compreender a minha não-inteligência, o meu sentimento, fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não-inteligência. Só que depois o instrumento – o intelecto – por vício de jogo continua a ser usado – e não podemos colher as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte.) (DM, p. 385).*

É que a inteligência a que Clarice está se referindo neste trecho está focalizada (e especializou-se) a atingir o domínio da matéria e não um conhecimento de nosso “eu profundo” (Bergson, 1979). Mais uma vez, resulta ineludível aqui a referência àquela primeira frase de “O olho e o espírito” em que Merleau-Ponty chama nossa atenção sobre os perigos de um intelectualismo afastado sem remédio de seu ponto de partida. Ou ainda, citando outras palavras do filósofo, “Nós nunca deixamos de viver no mundo da percepção, mas a ultrapassamos pelo pensamento crítico, a ponto de esquecer a contribuição que a percepção dá para concepção de verdade” (Merleau-Ponty, apud do Carmo, p. 32).

Seguindo nessa mesma esteira de pensamento, não resulta difícil relacionar a seguinte constatação clariceana com a teoria merleau-pontyana: “Mas é que o erro das pessoas inteligentes é tão mais grave: eles têm os argumentos que provam” (DM, p. 391).

Na verdade, não é preciso provar nada. Basta com abrir-nos à primeira percepção, fonte de informação na que nos baseamos para definir o que seja o real ou o verdadeiro. O mundo se oferece a nós e inclusive existe em nós mediante nosso corpo. Apenas é preciso “habitá-lo”, captá-lo em sua duração infinita. “Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro” (Lispector, 1992, p. 22).

## 2.2. Sobre a indissociabilidade corpo/alma

Daí a estreita confluência que aponta Clarice Lispector entre corpo e alma/espírito, forma e conteúdo. Diz Clarice, relatando uma experiência que, ao contrário do que se poderia pensar em princípio, não está vinculada a nenhum misticismo: “Sai-se do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não se tenha sorriso, é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave” (DM, p. 93).

O corpo acompanha espontaneamente os movimentos do espírito em relação ao qual é mais do que um simples invólucro. Da mesma forma, o conteúdo só se realiza mediante sua materialização, não existindo sem ela. Só a intuição poderia prescindir dessa forma, mas apenas em seu estágio primário (como experiência pura) quando ainda não visa sua expressão. Como vimos na citação em que Bergson descreve o processo intuitivo (p. 67), a intuição é a percepção imediata de nosso *continuum* interior; por conseguinte, ela não precisa de forma propriamente dita. A forma pertence ao domínio do pensar, do analisar, do dividir, do secionar de acordo com determinado objetivo visado. Portanto, essa luta entre forma e conteúdo se dá no pensamento porque é posterior à realização do mundo em nosso corpo, é produto da consciência que separa o que é indelindável. E, com efeito, quem quiser exprimir de alguma forma essa experiência, terá que recorrer à linguagem, instrumento, em princípio, a serviço desse pensamento e que reflete seus procedimentos.

Também essa oposição primária entre pensamento/intuição nos remete imediatamente a outro par conceitual: o primeiro é do domínio da consciência enquanto a segunda, constituindo também uma função intelectual que se serve da consciência, pode dar firme testemunho da existência de um inconsciente psicológico (Bergson, 1979, p. 114), notavelmente mais vasto; inconsciente, aliás, estreitamente ligado à imaginação e, portanto, à criação e seu mistério:

*O pensamento se representa geralmente o novo como um novo arranjo de elementos preexistentes; para ele nada se perde, nada se cria. A intuição, ligada a uma duração que é crescimento, aí percebe uma*

*continuidade ininterrupta de novidade imprevisível; ela vê, ela sabe que o espírito tira de si mais do que contém, que a espiritualidade consiste precisamente nisto, e que a realidade, impregnada de espírito, é criação* (Bergson, 1979, p. 116).

Essa duração, esse rearranjo constante de nossa vida interior levaria à imprevisibilidade e à possibilidade sempre renovada de advir do novo, do inédito, que é condição de existência do ato criativo. Ora, em decorrência da indissociabilidade apontada acima entre corpo e espírito, esse poder criativo é intrínseco a tudo o que existe. E é isso o que torna a limitação e a artificialidade do pensamento evidentes. Refletindo sobre esse mesmo assunto, escreve Clarice Lispector: “Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha” (DM, p. 194). Ou: “É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.” (DM, p. 254)

Ou, no sentido contrário, essas “novidades”, sempre contidas no desenrolar da existência, acabam vindo à tona no processo criativo. E, mais, essa índole criativa não tem fim, porque “O inconsciente é infinito. [...] Minha ignorância é realmente minha esperança: não sei adjetivar. O que é uma segurança. A adjetivação é uma qualidade, e o inconsciente, como o infinito, não tem qualidades nem quantidades” (DM, p. 291). E isso se torna possível porque o pensamento, apesar de suas tentativas, não consegue ter um controle absoluto sobre a vida interior do indivíduo. Assim:

*E, diante da angústia, trazemos o infinito até o âmbito de nossa consciência e o organizamos em forma humana simplificada. Sem essa forma ou qualquer outra de organização, nosso consciente teria uma vertigem perigosa como a loucura. Ao mesmo tempo, para a mente humana, é uma fonte de prazer a eternidade do infinito: nós, sem entendê-lo, compreendemos. E, sem entender, vivemos. Nossa vida é apenas um modo do infinito* (DM, p. 292).

Discordando em princípio de Bergson, para quem “para chegar à intuição não é preciso transportar-se para fora do domínio dos sentidos e da consciência” (Bergson, 1956, p. 139), mas em consonância com seu reconhecimento de um inconsciente mais fértil, como também com o objetivo merleau-pontyano de volta ao mundo pré-racional ou primordial, aparece notadamente ao longo de toda a obra de Clarice Lispector – e

sem dúvida nas páginas dos dois volumes estudados – uma valorização do elemento instintivo (materializado nas figuras dos animais e das crianças) e da loucura, como auxiliares ou formas de acesso tanto ao mundo primordial quanto a esse outro mundo metafísico. Cabe notar, aliás, como a autora, em várias oportunidades, no decorrer de toda sua obra, ilustra a relação privilegiada que se daria entre crianças e animais. É o que acontece, por exemplo, em “O intransponível” (DM, 25/10/69) (“Tentação”), “Macacos” ou *Perto do coração selvagem* (com a Joana menina e as galinhas).<sup>28</sup> Assim, a autora atenta ao mesmo tempo para uma dimensão pré-racional e para uma dimensão transcendental, mas ambas ligadas ao inconsciente. Vejamos a seguinte citação, extraída de “Estado de graça – Trecho” (DM, 06/04/68):

*Não sei por quê, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que eles não sabem e os humanos percebem. Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto.*  
(DM, p. 92)

A autora encontra “Refúgio” (DM, 22/04/72) no contato imaginário com animais porque:

*Ponho a apreensão de lado, suspiro para me refazer, e fico toda gostando de minha intimidade com o leão e as borboletas: nenhum de nós pensa, a gente só gosta. ... E estamos muito bem. Para falar a verdade, nunca estive tão bem. Por quê? Não quero saber por quê. Cada um de nós está no seu lugar, eu me submeto com prazer ao meu lugar de paz. Vou até repetir um pouco mais minha visão porque está ficando cada vez melhor: o leão amarelo pacífico e as borboletas voando caladas, eu sentada no chão bordando e nós assim cheios de gosto pela clareira verde. Nós somos contentes* (DM, p. 413-414).

E ainda quando a autora parece querer interceder em favor dos seres humanos, fatalmente termina se contradizendo. Vejamos como exemplo o seguinte trecho da entrevista realizada por Clarice Lispector a Tom Jobim:

---

<sup>28</sup> Em contrapartida, a relação dos adultos com os animais é sempre apresentada como conflituosa, em decorrência do distanciamento dos primeiros com respeito aos últimos. Esse seria o caso de “O búfalo”, “O crime do professor de matemáticas”, “A mulher que matou os peixes” ou “Nossa truculência” (DM, 13/12/69). Isto sem contar as peças que fazem alusão a baratas. O caso de “A princesa” (DM, 08/69) (“A legião estrangeira”) resulta paradigmático dessa relação, pois Ofélia, sendo criança mas tendo incorporado atitudes de adulta, experimenta uma contradição tão grande perante o pintinho que a única solução que encontra para sair da mesma é matar o animal.

– Acho que o som da música é imprescindível para o ser humano e que o uso da palavra falada e escrita é como a música, duas coisas das mais altas que nos elevam do reino dos macacos, do reino animal.  
– E mineral também, e vegetal também! (Ele ri.) Acho que sou um músico que acredita em palavras. Li ontem o teu *O Búfalo e a imitação da rosa*.  
– Sim, mas é a morte às vezes. (DM, p. 359)

Essa “morte” alude – como já foi dito – à perda daquele contato primordial com o mundo que nos permite apreendê-lo em sua totalidade. Perda essa que se efetiva, sobretudo, através do código lingüístico, ao ser, o mesmo, arquitetado sobre a base do pensamento analítico.

Já em relação às crianças e às potencialidades apontadas pela autora nas mesmas, encontramos alguns trechos ilustrativos de sua visão. Diz, por exemplo, Clarice Lispector, falando no que suporia para ela se deter demais no estado de graça: “Se durasse muito, bem sei, eu que conheço minhas ambições quase **infantis**, eu terminaria tentando entrar nos mistérios da Natureza” (DM, p. 92, grifo nosso).

E assim se exprime a narradora autodiegética<sup>29</sup> de “Travessuras de uma menina (Noveleta)” (DM, 03/01/70), ao descrever sua atitude, enquanto criança, perante o conhecimento: “Aceitava a vastidão do que eu não conhecia e a ela me confiava toda, com segredos de confessor. Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor?” (DM, p. 260-261). E continua ainda:

*Só muito depois, tendo finalmente me organizado em corpo e sentindo-me fundamentalmente mais garantida, pude me aventurar e estudar um pouco; antes, porém eu não podia me arriscar a aprender, não queria me disturbar – tomava intuitivo cuidado com o que eu era, já que eu não sabia o que era, e com vaidade cultivava a integridade da ignorância* (DM, p. 262).

De acordo com essa mesma visão das coisas, vejamos como a autora sintetiza e caracteriza a passagem da criança para o adulto:

*O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para seu auto-*

---

<sup>29</sup> Cf. Genette, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

*sacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco – pela bondade necessária com que nos salvamos – ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura (DM, p. 241).*

Como é possível notar, as alterações verificadas e salientadas pela autora nessa passagem para o *status* de “adulto” dizem respeito à adoção do mundo do conceito (morte do tempo atual e da intuição pura e simples pela sua materialização em “expressão”) e à perda da percepção espontânea da existência em seu fluir ininterrupto.

E em consonância com a referida hierarquização da loucura enquanto chave de acesso para o mundo verdadeiro, diz a autora: “A loucura é vizinha da mais cruel sensatez “ (DM, p. 244).

Chega inclusive a afirmar nossa autora que “O futuro da tecnologia ameaça destruir tudo o que é humano no homem, mas a tecnologia não atinge a loucura: e nela então o humano do homem se refugia” (DM, p. 245). Assim, a singularidade do homem, sua potencialidade mais fecunda e intrínseca, não parece residir, conforme a visão da autora, na razão ou na sua capacidade lógica, mas na loucura, estreitamente ligada, para ela, como já vimos, ao domínio da intuição. Na verdade, Bergson também assinala o perigo de usar uma certa “razão” rala, que se pretende absoluta, mas que só pode conduzir a erros quando, não se atendo ao domínio sobre o qual é eficaz (a vida quotidiana e prática), pretende resolver questões científicas ou filosóficas que só podem ser esclarecidas mediante o uso da inteligência e da intuição respectivamente (Bergson, 1979, p. 146-147).

E junto com a loucura, encontramos o que Clarice chama de “estado de graça”, espécie de limbo, de intervalo da razão, que também possibilita esse acesso ao “mundo transcendente”, pois “No estado de graça vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa” (DM, p. 91). Porém...

*Deus sabe o que faz: acho que está certo o estado de graça não nos ser dado freqüentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para o outro lado da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum (DM, p. 92).*

Com certeza, a experiência intuitiva em si resulta incomunicável. E como não podemos evitar recorrer à linguagem na hora de tentar exprimir o resultado da mesma, pareceria existir aí uma contradição insuperável. Só que Bergson consegue antecipar ainda esse problema e nos diz: embora de forma imperfeita, as imagens estão para a intuição como os conceitos para o pensamento (1956, p. 24-25). Nesse sentido, a arte (e a escrita clariceana é um exemplo particularmente ilustrativo disso) apresenta-se como um veículo privilegiado para a transmissão dos achados da intuição.

### 3. Arte, artista e criação artística sob a ótica clariceana

*Estou à procura de um livro para ler. É um livro todo especial. Eu o imagino como um rosto sem traços. Não lhe sei o nome nem o autor. Quem sabe, às vezes penso que estou à procura de um livro que eu mesma escreveria. Não sei. Mas faço tantas fantasias a respeito desse livro desconhecido e já tão profundamente amado. Uma das fantasias é assim: eu estaria lendo e de súbito, a uma frase lida, com lágrimas nos olhos diria em êxtase de dor e de enfim libertação: “Mas é que eu não sabia que se pode tudo, meu Deus!” (DM, p. 233).*

A epígrafe deste capítulo, incluída em *A descoberta do Mundo* sob o título de “O livro desconhecido” (DM, 20/09/69), permite-nos adentrar nos assuntos que ocuparão nossa atenção no presente capítulo. Com efeito, como veremos mais adiante, para Clarice Lispector, o “tudo”, aludido no texto, parece constituir o objeto ideal ou, melhor talvez, o único objeto legítimo da arte, metonimicamente simbolizada ali por esse “livro desconhecido”. Também esse desconhecimento assinalado em relação ao autor do sonhado livro fornece-nos e antecipa algumas pistas a respeito, tanto da função atribuída pela autora ao artista, enquanto agente de criação, quanto das limitações derivadas desse mesmo *status*. Com certeza, Clarice sabe, junto com Merleau-Ponty, que:

*Quanto à literatura, em geral ela aceita mais resolutamente nunca ser total e dar-nos apenas significações abertas. O próprio Mallarmé sabe perfeitamente que nada sairia de sua pena se ele fosse absolutamente fiel a seu desejo de dizer tudo, que ele só pode escrever livros renunciando ao Livro – ou melhor – que o Livro só se escreve em vários. (Merleau-Ponty, 2002, p. 139)*

Entretanto, a despeito dessa constatação, o labor do artista não se vê invalidado. Pelo contrário, como assinala a autora a Tom Jobim, ele tem uma responsabilidade em relação a sua atividade (“uma missão a cumprir”) e deve contar com a liberdade necessária para atravessar todas as portas que forem precisas a fim de

atingir o referido objeto absoluto da arte, embora o mesmo não seja mais do que um ideal:

Vou confessar a você, Tom, sem o menor vestígio de mentira: sinto que se eu tivesse tido coragem mesmo, eu já teria atravessado a minha porta, e sem medo de que me chamassem de louca. Porque existe uma nova linguagem, tanto a musical quanto a escrita, e nós dois seríamos os legítimos representantes das portas estreitas que nos pertencem. Em resumo e sem vaidade: estou simplesmente dizendo que nós dois temos uma vocação a cumprir (*DM*, p. 361).

De outro lado, essa liberdade de criação parece responder apenas a um impulso arbitrário da própria criação, que exige sua manifestação. É nesse sentido que a autora pode afirmar que “Não se faz uma frase. A frase nasce” (*DM*, p. 433). Mas passemos agora à análise pormenorizada dessas questões.

### **3.1. Acerca da arte e sua função**

Como veremos no decorrer deste capítulo, para Clarice Lispector, a arte quer atingir um absoluto que abrange inclusive – e sobretudo – o inominável, o indeterminado. Plínio W. Prado Jr. em “O impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime” associa esse objetivo ao ideal de uma estética, não mais do belo, mas do sublime. O termo “sublime”, sob certas perspectivas, pode ser equiparado a “belo”, àquele belo que compreende aspectos apenas estéticos, isto é, aquele belo que, conforme Aristóteles (s/d, Apud. Eluard, 1952, p. 25), “consiste na ordem e na grandeza” e que, segundo Santo Tomás de Aquino, “é o que agrada à primeira vista” (s/d, apud. Eluard, 1952, p. 25). É esse mesmo sentido de oposição a “feio” que, em nosso juízo, autores como Vítor Hugo ou Benedetto Croce lhe atribuem.

De fato, em prefácio a sua obra *Cromwell*, Hugo afirma:

*[...] a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo*

*o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. [...] O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (Hugo, s/d, p. 24-25).*

Desta citação acreditamos poder extrair que os segundos termos de cada par correspondem a um “certo tipo de belo”.

Benedetto Croce (1967, p. 145), por sua vez, oferece-nos, em *A poesia* uma ampla variedade de sinônimos do belo entre os quais, efetivamente, encontramos o termo “sublimidade”.

No entanto, para orientar-nos no presente trabalho, tomaremos a distinção kantiana entre “belo” e “sublime”. O conceito de belo, para Kant, comporta um aspecto subjetivo (pois percebo o belo mediante a experiência de um prazer) e um aspecto objetivo que consiste em seu caráter universal, visto que qualquer outro sujeito vai compartilhar dessa experiência em face do mesmo objeto. Como resume Bernardo B. C. de Oliveira em seu ensaio “O juízo de gosto e a descoberta do outro”:

*Ninguém pode transmitir a outro, de modo conceitual e discursivo, o porquê de julgar belo algum objeto, seja uma obra de arte ou um aspecto da natureza. Daí se deduz que o tipo de comunidade que o juízo de gosto estabelece é de uma ordem totalmente diversa daquela de um juízo de conhecimento. [...] Não se pode convencer ninguém através de argumentos, de que algo deve ser sentido como belo (De Oliveira, 1998, p. 113).*

Exprimimos o belo através de um juízo de gosto. Este, por sua vez, difere do juízo de agrado e do juízo de conhecimento em função de um tipo de complacência especial que se caracteriza por não ter interesse (Kant, 2002, p. 49-50). Assim:

*Quando julgo algo belo realmente livre de todo interesse ou inclinação particular, produzo um ajuizamento puro, independente de toda idiossincrasia particular e de todo solipsismo. Ao mesmo tempo não tenho o interesse de produzir conceito algum, nem de comparar o que vejo a algum conceito. Embora reconheça que a rara união destas duas características produz um tipo muito peculiar de juízo, é isto precisamente o que Kant chama de gosto, ou de “juízo estético puro” (De Oliveira, 1998, p. 112).*

É que o belo, em suma, é o resultado do acordo entre a imaginação e o entendimento, acordo esse que não se limita a uma subjetividade, mas que abrange a humanidade toda. Isso se torna possível através do que Kant chama “sentido comunitário”, isto é, “uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (*a priori*), o modo de representação de qualquer outro, *como* que para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que, a partir de condições privadas subjetivas – as quais facilmente poderiam ser tomadas por objetivas – teria influência prejudicial sobre o juízo” (Kant, 2002, p. 139-140).

Por último, cabe notar que, à diferença de um juízo de conhecimento – em que também intervêm as duas faculdades referidas –, o juízo de gosto não conduz a um conceito; e, à diferença do juízo de agrado, ele não nos leva a uma satisfação puramente sensorial e, por isso, irremediavelmente individual e incomunicável. Ele localiza-se no terreno intermediário entre o subjetivo e o objetivo, sem que seja possível definir exatamente em que consiste, apesar de apercebermo-nos claramente de sua existência. Assim, o belo pode ser definido como o sentimento imediato produzido pela harmonia das faculdades em seu jogo. Ou, utilizando as palavras de Kant, o problema poderia ser resumido da seguinte forma: Enquanto “o agradável é o que apraz aos sentidos na sensação” (Kant, 2002, p. 50) e “o bom é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito” (Kant, 2002, p. 52), “o belo é o que apraz universalmente sem conceito” (Kant, 2002, p. 64).

Já o sublime pode ser primeiramente definido como o excessivo (em relação à Natureza, em princípio) e simbolizado pelo infinito. Ele nem sempre se manifesta através de um prazer. Como bem aponta Márcia Tiburi (1998, p. 240), ele “assombra, remete à melancolia quando é terrível; depois, quando é nobre, provoca apenas uma calma admiração; senão, por fim, aparece sob a forma da beleza magnífica, quando a beleza chega ao seu limite”.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Isto se deve, diz Kant, a que, ao contrário do que acontece quando nos deparamos com o belo, o encontro com o sublime requer “uma cultura de longe mais vasta, não só da faculdade de juízo estética, mas também da faculdade do conhecimento” (Kant, 2002, p. 111). E explica o filósofo: “A disposição de ânimo para o sentimento do sublime exige uma receptividade do mesmo para idéias; pois precisamente na inadequação da natureza às últimas, por conseguinte só sob a pressuposição das mesmas e do esforço da faculdade da imaginação em tratar a natureza como um esquema para as idéias, consiste o terrificante para a sensibilidade, o qual, contudo, é ao mesmo tempo atraente; porque ele é uma violência que a razão exerce sobre a faculdade da imaginação somente para ampliá-la convenientemente para o

Contrariamente ao belo, ele não é inteligível, exprimindo, não mais um acordo, mas um conflito entre razão e imaginação, que se resolve apenas pelo limite imposto pela primeira à segunda a fim de que ela não se perca. É que a imaginação, em face do sublime, pode perfeitamente levar à aniquilação do sujeito e, por conseguinte, à loucura. Daí o risco que Kant apontava com respeito à atividade totalmente livre da imaginação criadora. Como sintetiza Marco Heleno Barreto, citando o próprio Kant:

*O momento do sublime marca, na Crítica da Faculdade do Juízo, a auto crítica da imaginação, quando ela esbarra na irrepresentabilidade das idéias de infinito, liberdade e totalidade, ou seja, quando intervém o supra-sensível rompendo manifestamente a cumplicidade entre o juízo estético e o sensível que caracteriza a “Analítica do Belo”. Dessa forma, a imaginação é “violentada” e seu acordo subjetivo com o entendimento – condição da universalidade do juízo de gosto – é ameaçado: o entendimento fica sujeito a “choques” ou “danos”, como Kant percebe na exposição sobre o belo. Na experiência do sublime o espírito é incitado a abandonar a sensibilidade. A razão violenta a imaginação, alargando-a, obrigando-a a exprimir o informe da natureza, “pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão”.*

*Em contrapartida, a razão violenta também a sensibilidade, e “esta violência é representada como exercida pela própria faculdade da imaginação” que age como instrumento da razão e de suas idéias. O sublime abre para a estética a possibilidade de ver a representação se anular, e o sentimento de respeito por ele evocado surge justamente no lugar deixado vazio por tal anulação (Barreto, 1998, p. 173-174).*

Ora, esse infinito que caracteriza o sublime encontra seu representante no próprio âmago do homem, em seu inconsciente, aquela região desconhecida, onde o indivíduo pode mergulhar até a loucura. Ele também nos une ou remete àquele “fundo” desregrado da natureza, àquela potência vital primigênia; a um mundo, por isso, pré-humano:

*O feio dentro do sublime é a liberdade negativa – liberdade fora do sujeito – que não pertence ao humano, sendo impassível de integração. Ele representa a liberdade dentro da natureza que através dele se faz estranha ao conhecimento. Assim, o sublime representa um modo de não-dominação da natureza, que ocorre quando a razão se espanta com a imensurabilidade do que ela vê, mas também, em algum momento, com aquele horror perdido ou sedimentado do final do túnel*

---

seu domínio próprio (o prático) e propiciar-lhe uma perspectiva para o infinito, que para ela é um abismo. Na verdade, aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante” (Kant, 2002, p. 111).

*da pré-história da relação entre intelecto e natureza. A distância é o que assusta. O conflito com a imaginação se dá, talvez porque para a imaginação nada seja impossível, ela também pode ser infinita, ela já se acostumou com a natureza ou então, não a vê conforme regras como procede a razão, o que faz com que a imaginação conheça uma natureza desregrada, uma natureza livre (Tiburi, 1998, p. 247-248).*

Ora, como vimos no capítulo anterior, esse inconsciente está intimamente ligado à imaginação e à intuição. É por isso e por tudo o exposto até aqui que associamos aquele objeto absoluto concebido por nossa autora para a arte com o “sublime”.

Assim, a arte visa a expressão de uma “realidade maior” (DM, p. 229). É isso talvez o que Clarice admira no teatro inglês, que “em poucas horas [...] dá a cada um aquilo importante que se perde na vida diária” (DM, p. 389). No caso de Clarice Lispector, esse objeto traduziria o mais profundo do humano que atinge o pré-humano, o elo que uniria todos os seres, constituindo o que ela chamará, em reiteradas ocasiões, “o Deus”. Sobre este ponto, consideramos oportuno ainda resgatar uma colocação de Mikel Dufrenne que achamos assaz ilustrativa enquanto confirmação da visão de Deus clariceana apontada no capítulo 2. Diz o autor em obra citada:

*A Natureza, com efeito, pode se exprimir tão-somente como fundo: ela só fala na medida em que é muda e sua fala é seu aparecer, no momento em que a imagem nos detém e nos ultrapassa. Igualmente é, antes de tudo, através da qualidade da imagem que ela se exprime: através dessa força do aparecer que faz a imagem, por sua vez, expressiva de um mundo.*

*Antes de nos interrogarmos sobre o conteúdo da imagem, observemos a infinita diversidade desses conteúdos, a pluralidade desses mundos singulares: tal proliferação significa a potência da Natureza. Revelando-se numa imagem singular, a Natureza se exprime como o inextinguível viveiro de possíveis, o grande silêncio de Pan. A glória do aparecer reside tanto na imprevisibilidade da imagem como em sua necessidade. As filosofias religiosas traduzi-lo-ão negando o panteísmo e atribuindo a Deus uma vontade livre e infinita: o demiurgo, à sua maneira, é, então, poeta. Mas a Natureza não fala de um Deus que a transcendesse: se céus e terra narram a glória de Deus, é de um Deus que é a Natureza, que é o céus e a terra, na medida em que seu aparecer atesta o ser como fundo... (Dufrenne, 1969, p. 227-228).*

A autora também chama essa essência vital de “aquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria e a alegria chega a ser dolorosa – pois esse ponto é o aguilhão da vida” (DM, p. 201). Ou, ainda traduzindo o ideal absoluto da arte, diz

Clarice: “De estar viva – senti – terei que fazer o meu motivo e tema” (DM, p. 205). Isto revela o profundo teor filosófico da obra clariceana, de procura da “verdade” (num sentido equivalente a “essência da vida”). Teor filosófico que explica a ocorrência de questionamentos e constatações clariceanos do tipo: “A verdade é o resíduo final de todas as coisas e no meu inconsciente está a verdade que é a mesma do mundo” (DM, p. 246) ou “O que se chama de essência está em alguma parte do ser. Qual é a essência da vida? Ah, o que desconheço me ultrapassa. A verdade ultrapassa-me com tanta paciência e doçura” (DM, p. 398).

Por isso, os fatos, na escrita clariceana, adquirem um *status* nitidamente secundário. Isto é apontado várias vezes pela própria autora e especificamente no começo de “Os obedientes (I)” (DM, 02/12/72). É que, com efeito, não é nos fatos que ela vai encontrar aquela “essência”, aquela “verdade” que tanto almeja e procura em todas suas obras. Essa inclinação para o introspectivo, aliás, parece ter se manifestado já na menina Clarice, que, como nos conta a autora, tinha suas composições sistematicamente recusadas para sua publicação no jornal porque “nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história” (PNE, p. 34).

Em relação à perda, em princípio, do ideal preponderantemente estético da arte (de observância a determinadas regras que conduzirão à harmonia entre o entendimento e a imaginação, produzindo, assim, o belo), parecendo abonar essa idéia, encontramos colocações de Clarice Lispector como a seguinte:

*Não fiquei contente por você, H. M. falar na beleza de minhas contribuições literárias. Primeiro porque a palavra beleza soa como enfeite e nunca me senti tão despojada da palavra beleza. [...] Mas, H. M., como você me fez sentir útil ao dizer-me que sua capacidade intensa de amar ainda se fortaleceu mais. Então eu dei isso a você? Muito obrigada (DM, p. 78).*

Olga Borelli, em *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, também resgata um depoimento de Clarice que aponta nesse mesmo sentido: “Eu não penso em escrever beleza, seria fácil. Eu escrevi espanto e o deixei inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério” (Apud. Borelli, 1980, p. 81).

Como é possível deduzir destas citações, para Clarice Lispector, a função da arte se encontra mais associada a produzir um alargamento da sensibilidade do receptor mediante seu contato com essa tessitura da existência do que a enaltecer valores de beleza ou a chegar a qualquer tipo de acordo com o entendimento assentado em parâmetros estéticos. Até porque, como diz a autora, “Não sei descrever, mas saberia usar um mau gosto perfeito. E em escrever? A tentação é grande, pois a linha divisória é quase invisível entre o mau gosto e a verdade” (DM, p. 188). De fato, como observa Márcia Tiburi:

*O feio é o desconcerto radical para o conhecimento, o amoral. Por isso, na estrutura tradicional, é preciso não lhe dar muita importância, ele seria capaz de demolir a relação entre as faculdades, como se ele fosse a impossibilidade de a imaginação relacionar-se com entendimento ou razão, porque resistiria ou não seria apreensível a estes últimos, ou, então, porque os destruiria. Causaria um medo insuportável por expor algo por demais incompreensível, o momento em que a natureza se apresenta como um desregramento desinteressado pela consciência humana, a natureza mostrada no que ela tem de mais inumano, que não parece mostrar-se ao sujeito para fazê-lo entender, mas, ao contrário, se desejasse engolir o sujeito (Tiburi, 1998, p. 244).*

É aí justamente que reside essa proximidade que Clarice lhe atribui em relação à verdade.

De qualquer forma, a finalidade da arte, visada por Clarice (expressar uma certa realidade maior, a “verdade”), poderia estar vinculada ao conceito de “belo” oferecido por Diderot nos seguintes termos:

*BELEZA s.f. termo relativo; é o poder ou a faculdade de suscitar em nós a percepção de relações agradáveis. Disse agradáveis por me circunscrever à aceção comum e geral do termo beleza; mas acho que, filosoficamente falando, tudo o que pode excitar em nós a percepção de relações é belo (Diderot, s/d, Apud. Éluard, 1952, p. 25, tradução nossa)*

<sup>31</sup>.

É que, com efeito, só através dessa abertura da sensibilidade no receptor da obra de arte poderá cumprir-se a função que, em definitivo, Clarice Lispector lhe atribui:

---

<sup>31</sup> “BEAUTÉ s.f. *terme relatif*; c’est la puissance ou faculté d’exciter en nous la perception de rapports agréables. J’ai dit *agréables*, por me conformer à l’acception générale et commune du terme *beauté*— mais je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports est beau.” (Apud. Éluard, 1952, p. 25)

o autoconhecimento. De fato, o indivíduo que se depara com a obra, ao captar, em face da mesma, as sensações ou sentimentos que o artista tentou transmitir (e que, sem dúvida, ele foi achar no mais profundo de si mesmo), acaba encontrando-se a si mesmo. Destarte, a obra termina falando também de seu receptor e não apenas de seu produtor; termina revelando ao primeiro tanto quanto tinha desvendado o próprio artista sobre si mesmo e os outros. Nesse sentido, a obra de arte funcionaria como um espelho. Só que, porquanto tudo se passa a partir da mediação da obra, artista e receptor acabam se encontrando nela. Por isso, Clarice chega a constatar que “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor” (DM, p. 79).

De fato, o leitor, ao receber a obra, acaba reescrevendo-a de acordo com sua própria individualidade. O mesmo é assinalado por Merleau-Ponty quando ele diz:

*As palavras, na arte da prosa, transportam aquele que fala e aquele que ouve a um universo comum, mas só o fazem ao nos arrastarem com elas para uma significação nova, mediante uma força de designação que ultrapassa sua definição ou sua significação aceita e que se depositou nelas, mediante a vida que elas levaram juntas dentro de nós, mediante aquilo que Ponge chamava acertadamente sua ‘espessura semântica’ e Sartre seu ‘húmus significante’. Essa espontaneidade da linguagem que nos livra de nossas oposições não é uma instrução. A história que ela funda não é um ídolo exterior: é nós mesmos com nossas raízes, nosso crescimento próprio e os frutos de nosso trabalho (Merleau-Ponty, 2002, p. 115).*

Por isso, essa arte do sublime constitui um trabalho de procura por excelência, procura praticada não apenas pelo artista, como também ativada no receptor da obra, que deixa assim de desempenhar um papel passivo e passa a assumir, por sua vez, a função de sujeito produtor de significação. Destarte, a obra sempre está em construção, é aberta. Isso é o que levaria nossa autora a festejar o acolhimento de sua obra, por parte de Guimarães Rosa, como um instrumento de que ele se serviria, não para a literatura, mas para a vida (DM, p. 136).

Mas, na verdade, não importa quem for esse receptor. “Eu escrevo para quem quiser me ler”, diz nossa autora (DM, p. 93). O leitor, como o escritor, passa a ser universal até porque o conteúdo transmitido pela arte deve sê-lo também.

Como consequência desse alvo absoluto a ser atingido pela arte, segundo a concepção clariceana, questões como o engajamento na arte se tornam até certo ponto não-transcendentes.

*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 (DM, p. 60).*

Isso não quer dizer que a polêmica sobre a função social da arte fuja às considerações de nossa escritora, que, várias vezes, questiona seu proceder em arte, mostrando como pode ser sentida a exigência de uma participação social mais direta. Em “Vietcong” (DM, 25/04/70) ela se sente “pequena, humilde” e “impotente” por, na sua qualidade de escritora, ser incapaz de fazer alguma coisa em relação ao massacre que está acontecendo naquele lugar tão distante. Vejamos outros exemplos colhidos dos livros objeto de nossa análise:

*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? (DM, p. 149)*

Essa ausência marcante da temática estritamente social nos trabalhos de Clarice Lispector<sup>32</sup> também parece decorrer de uma certa descrença, por parte da autora, em relação ao poder da arte enquanto instrumento de mudança social, que se opõe à concepção de toda uma linha de pensamento com respeito ao assunto que pode chegar a conceber a arte como “um instrumento de guerra ofensivo e defensivo contra o inimigo” (Picasso apud. Éluard, 1952, p. 18). Assim, além do comentário realizado por Clarice, em entrevista à TV Cultura, em relação à crônica “Mineirinho” que já transcrevemos no Capítulo 1 da presente dissertação, diz-nos a autora em “Literatura e justiça” (PNE, p. 53):

---

<sup>32</sup> É preciso sublinhar aqui, como uma exceção a essa tendência para a não abordagem da temática social da escritora, *A hora da estrela*, obra na qual Clarice Lispector, sem abandonar a ênfase existencial de sua obra em geral, consegue conciliar a mesma com uma clara denúncia social, ao escolher retratar a vida de uma retirante nordestina na cidade de Rio de Janeiro.

*Muito antes de sentir 'arte', senti a beleza profunda da luta. Mas é que eu tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era 'fazer' alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. [...] Mas, por tolerância hoje para comigo, não estou me envergonhando totalmente de não contribuir para nada humano e social por meio do escrever. É que não se trata de querer, é questão de não poder. Do que me envergonho sim, é de não 'fazer', de não contribuir com ações (PNE, p. 53-54).*

Mas a arte deve ter, isto sim, uma atitude subversiva, questionadora dos moldes pré-estabelecidos para conseguir abrir novos caminhos de percepção e (auto) conhecimento, atingindo assim, de forma direta, a sensibilidade do leitor. Como constata nossa autora, "O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para sua época: ele é mais do que atual: ele é no futuro. – O ovo por enquanto será sempre revolucionário" (DM, p. 208).

Esse ovo, como será visto depois, representa o produto da criação, isto é, aquela "verdade primordial" que constitui o ideal a ser atingido pela arte.

Também a questão do "sucesso" deixa de ter cabimento em virtude desse objetivo superior. Isso é perfeitamente exprimido pela autora em diálogo (ou discussão) com seu amigo José Carlos Oliveira, quando ela o interpela, ao afirmar: "Nós não nos entendemos: escrever não é sucesso, você até parece com aquele que escreveu que a literatura era o sorriso da sociedade. Falo de sem querer cortar a vida em dois e ver o sangue correr" (DM, p. 447).

Em decorrência desse mesmo alvo e em consonância com o mesmo, o "viver" e o "escrever" se tornam assimiláveis na visão de Clarice Lispector. Em "Aventura" (DM, 04/10/69), por exemplo, ela assimila o risco implícito no ato de escrever ao risco de viver. É que a procura por esse ideal absoluto se confunde com a perquirição da verdade mais íntima e interior. Nessa busca, o autor – e mais tarde o leitor – poderá se encontrar com as verdades mais cruas, aquelas que o delatam e que o ferem, da mesma forma que na vida podemos ser surpreendidos de súbito por um acontecimento, talvez, por que não, desolador. "Eu acho que quando não escrevo estou morta", confessou a autora em entrevista para a TV Cultura de São Paulo, alguns meses antes de seu falecimento.

E, apontando ainda nessa mesma direção: “Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. [...] Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever” (DM, p. 101); “No futuro vai-se ter mais tempo de viver, e, de cambulhada, escrever” (DM, p. 245).

Como é possível observar na penúltima citação supracitada, a duas funções estritamente pessoais, acrescenta-se o escrever, que, na verdade, não passaria de uma função social (profissional).

Ainda em relação a essa questão, resulta paradigmática a única diferença encontrada entre as duas versões de “Submissão ao processo” (DM, 20/01/73; PNE, p. 125). De fato, a mesma consiste em que, na versão de *A descoberta do mundo*, a autora se refere ao processo de viver enquanto que em *Para não esquecer*, ela alude ao processo de escrever.

E também esse objeto absoluto acarreta implicações nos limites entre autor, narrador ou personagem. Resulta interessante, a esse respeito, a observação que realiza Carlos Mendes de Sousa quanto ao fato de que, muitas vezes, por trás dos nomes das personagens clariceanas, é possível encontrar oculto o nome da própria autora (de Sousa, 2000, p. 457). Isso é o que leva também Benedito Nunes a falar em “narrativa monocêntrica”, ao analisar os romances da autora e a afirmar, ao explicar a expressão cunhada, que:

*A função da protagonista [...] excede a função de um primeiro agente, que apenas conduz ou centraliza a ação. Ela é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica, isto é, como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa. Em suma, a posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem* (Nunes, 1989, p. 28-29).

Leva, ainda, a Massaud Moisés a apontar em Clarice uma verdadeira obsessão pelo eu, de acordo com o qual “no espelho das crônicas se projeta a personagem única, ou predominante da ficção da autora: ela própria” (Moisés, 1989, p. 443).

É por isso que, em se tratando de conteúdo tão vasto, originado no próprio cerne do escritor – o que é reconhecido pela própria Clarice –, não causa espanto a

preocupação que a autora exprime no seguinte trecho, dando resposta a um leitor de sua coluna no *Jornal do Brasil*:

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

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

*Mas quem sabe se um dia, L. de A., saberei escrever ou um romance ou um conto no qual a intimidade mais recôndita de uma pessoa seja revelada sem que isso a deixe exposta, nua e sem pudor. Se bem que não haja perigo: a intimidade humana vai tão longe que seus últimos passos já se confundem com os primeiros passos do que chamamos de Deus (DM, p. 78-79).*

Também é interessante notar no final desta citação a relação já apontada entre Deus e aquele fundo originário de toda vida.

Ou ainda:

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

Na verdade, não é apenas no jornal que a autora se dá a conhecer ao leitor. De fato, vários estudos atestam, na obra de Clarice, o entrelaçamento referido acima entre autor, narrador e personagem. O próprio Benedito Nunes (1998, p. 46), em "Os destroços da instrospecção" sublinha: "Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre, como autor, por trás de suas personagens, Clarice Lispector expõe-se quase sem disfarce, exibindo-se, lado a lado de suas criaturas".<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Ainda sobre este mesmo assunto Renata Ruth W. Wasserman (1998, p. 79) afirma: "Sabe-se que sua obra está cheia de referências à sua infância, lembrando fatos ou o que tinha ouvido sobre eles, mas

Ora, como foi visto no Capítulo 1 da presente dissertação, nem todos os textos produzidos para o meio jornalístico podem ser considerados literários. Portanto, é claro que o risco maior de “revelação” de uma intimidade autoral reside justamente em suas obras maiores, contrariamente ao que a autora supunha conforme citação acima. E, ainda, os romances, por seu caráter mais extenso, oferecem condições mais favoráveis para a sondagem interior. Isso, que na linha de nossa apresentação, aparece como uma qualidade positiva no trabalho clariceano na busca por atingir esse ideal absoluto de representação, já foi notado por alguns críticos como algo negativo. Vejamos o que diz Luiz Costa Lima em seu ensaio “O conto na modernidade brasileira”:

*Por suas dimensões exíguas, o conto, ao invés do romance, não permite o aprofundamento nos personagens mas sim na situação ou no evento de que eles participam. (Neste sentido podemos dizer que o conto é mais espacial que temporal.) Os dilemas e contradições dos personagens só são possíveis enquanto determinadas pelo onde e como estão, não sendo, como sucede com freqüência no romance, deles independentes. Ora, esta característica do gênero era particularmente positiva a Clarice porque lhe impedia **as longas divagações em que tantas vezes se diluem seus romances** (Lima, 1982, p. 184, grifo nosso).*

Pois bem, até Clarice Lispector parece consentir parcialmente com essa afirmação quando observa:

*Lutei toda minha vida contra a tendência ao devaneio, sempre sem jamais deixar que ele me levasse até as últimas águas. Mas o esforço de nadar contra a doce corrente tira parte de minha força vital. E, se lutando contra o devaneio, ganho no domínio da ação, perco interiormente uma coisa muito suave de se ser e que nada substitui. Mas um dia ainda hei de ir, sem me importar para onde o ir me levará (DM, p. 284).*

Também se deduz de tudo o exposto que o instrumento principal para atingir esse objeto absoluto é a intuição, pois, como já vimos, o campo conceitual apenas consegue captar o mundo em sua especificidade e parcialidade de acordo com determinado fim. De fato, para atingir esse ideal supremo, o artista deve se libertar de todo utilitarismo. Isso é o que Clarice Lispector resgata em sua crônica “O artista perfeito” (DM, 06/09/69), em que ela recolhe o pensamento de Bergson. Ou, em

---

esses fatos estão no mais das vezes envoltos em brumas e mistérios”. Para obter uma informação pormenorizada sobre o tema, consultar MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu. A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Editora ufjf, 2001.

palavras de Dufrenne, o artista deve procurar o poético da Natureza, pois só assim poderá dar voz à mesma. Como assinala o autor:

*Atenta à significação conceitual ou à significação prática, a percepção não capta o dado como uma imagem que carrega em si o seu sentido. Não se espanta do aparecer, não se retrai diante dele pois não vê nele a manifestação do ser: vai direto a um ser familiar e manipulável, ainda quando esse é desconcertante ou temível, por não ter a fisionomia do fundo. As imagens que revelam o ser poético da Natureza são diversamente significantes. Em primeiro lugar, não são propriamente imagens enquanto exigem, antes ser sentidas do que ser trabalhadas. Em seguida elas são, como já dissemos, prenes do mundo: seu sentido transborda o dado. Agora podemos compreendê-lo melhor: esse mundo de indecisos contornos é a maneira pela qual a Natureza sugere-se a nós. A intuição da Natureza cristaliza-se em imagens do mundo, e esses mundos são a cifra da Natureza. É assim que nos fala a Natureza (Dufrenne, 1969, p. 225-226).*

É exatamente nesse sentido que Clarice afirma que “arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação” ou ainda “arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente” (DM, p. 229), colocações, aliás, que apontam na mesma direção daquela necessidade (e correlativa hierarquização) da ignorância que assinalamos no Capítulo 2. Assim, a arte sempre implicaria um processo de despojamento e, por conseguinte, uma transformação qualitativa.

E é ainda nesse sentido que Clarice afirma que “a loucura em si mesma é criação válida” (DM, p. 245). Obviamente, como explicitamente aponta Bergson em seu ensaio “A alma e o corpo” (1979, p. 92-93), o “louco” se caracteriza, não por ser incapaz de elaborar raciocínios perfeitamente lógicos, mas porque perdeu o elo que une à vida prática (ou à realidade), quer dizer, o sentido utilitário. Todavia, adverte-nos Clarice que “A loucura dos criadores é diferente da loucura dos que estão mentalmente doentes. Estes, entre outros motivos que desconheço, erraram no caminho da busca. São casos para médicos, enquanto os criadores se realizam com o próprio ato da loucura” (DM, p. 305).

É justamente o sentido da busca (ou o relativo sucesso em relação à mesma) o que confere ao artista sua razão de ser, salvando-o da simples loucura. Nesse sentido, a arte também seria uma via de liberação. De fato, a “loucura” do artista se revela condição para o trabalho criador, supondo o grau necessário de afastamento em relação ao pensamento analítico (que utiliza a inteligência) e, portanto, utilitário. Como

afirma Schiller em citação resgatada por Clarice Lispector em “Carência do poder criador”:

*Não se afigura benéfico – e na verdade isso impede o trabalho criador do espírito – que o intelecto examine muito de perto as idéias que, por assim dizer, vêm bater às portas. Encarada isoladamente, uma idéia pode ser perfeitamente insignificante e extremamente venturosa, mas pode exaurir importância de uma idéia subsequente, talvez, se colocada de certo modo em meio de outras idéias, que podem parecer igualmente absurdas, seja ela capaz de constituir um elo bastante útil. A inteligência não pode julgar todas essas idéias, a menos que as possa reter até que as examine em relação àquelas outras idéias. No caso de um espírito criador, parece-me que o intelecto retirou suas sentinelas das portas e as idéias entram em chusma, e só então ele passa em revista e inspeciona a multidão. Vocês, dignos críticos, ou como quer que se denominem, têm vergonha ou temor da loucura momentânea e passageira que se encontram em todos os verdadeiros criadores e cuja maior ou menor duração distingue o artista pensador do sonhador (DM, p. 450).*

Contudo, a autora exprime claramente que o objeto absoluto da arte aludido acima constitui um ideal, portanto, impossível de ser atingido. Mas isso não necessariamente deslegitima a prática da arte. Pelo contrário, ela passa a ser valorizada como única forma de aproximação daquela verdade primeira inacessível, inominável. Essa prática se constitui num exercício incessante de busca, passando a ser então um fim em si mesma. É isso que faz com que Clarice possa chegar a comentar sem lamentar o fato de que “Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos” (DM, p. 143). Em outros momentos, entretanto, parece aflorar a decepção: “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” (DM, p. 150).

Entretanto, esse “muito pouco” pode adquirir um valor especial se considerarmos que é justamente esse afastamento com respeito ao utilitarismo, esse caráter subversivo da arte – já comentado acima – o que lhe confere o poder de exprimir uma “realidade superior”, de acrescentar “algo” a nossas concepções quotidianas sobre o mundo (a realidade, a verdade), assentadas no conhecimento analítico. Como observa Maurice-Jean Lefebvre, em relação à literatura:

*A intencionalidade literária consiste, pois, em desligar o discurso do seu uso prático, em considerá-lo como um novo estado de linguagem em que o processo da significação contaria mais que o sentido ou a coisa significada. Deste modo, a linguagem aparece, ela própria, por assim dizer, como discurso – o que tínhamos designado por “materialização” (Lefebve, 1975, p. 48).*

*Na realidade, a gratuidade que manifesta o discurso literário só é gratuidade relativamente ao mundo da ação prática e da ciência; para além disso, este discurso permanece ‘interessado’, ‘dirigido’ para uma aparição particular do mundo e da sua realidade, para uma interrogação posta ao mundo ao mesmo tempo que à linguagem: eis em que consiste o efeito literário [...] (Lefebve, 1975, p. 50).*

Em relação ao sentido de busca da prática artística, assinala o mesmo autor que a Realidade Estética – à diferença da realidade metafísica e da realidade prática – “repousa sobre uma experiência: a de instantes privilegiados, a da arte. Essa experiência faz-lha conhecer unicamente como pergunta” (Lefebve, 1975, p. 131).

E é nesse sentido que conclui o autor:

*1. Cada vez mais, a obra desliga-se de sua função de representação e de comunicação. A experiência já não lhe é anterior, está nela, na sua edificação: daí, os conceitos de “criação”, de “escrita”. A obra desliga-se do mundo percebido e conceptualizado para se tornar um mundo autónomo, cujos elementos irá buscar ao que se convencionou chamar o imaginário e depois à própria linguagem. [...]*

*2. Desqualificação da razão, que pertence ao mundo da percepção, ao da utilidade e da economia. A razão faz desaparecer o ser no objeto e o objeto na relação conceptual. Tratar-se-á, pois, de aproximar os objetos mais diferentes, para daí fazer irromper a facticidade, de confrontar as imagens e as palavras contraditórias (é a estética do isolamento, da anomalia). O desvio de linguagem ou lógico, a derrogação, a discordância, tornam-se valores em si. No domínio diegético da narrativa, contesta-se do mesmo modo a convenção representativa, a distinção do real e do imaginário, a linearidade temporal, a causalidade psicológica, herança suspeita do cientismo. Assistir-se-á progressivamente à desaparecimento da intriga e da personagem. As estruturas da escrita substituir-se-ão às do real exterior. O texto será a sua própria autoridade (Lefebve, 1975, p. 276-277)<sup>34</sup>.*

---

<sup>34</sup> Cabe assinalar que nesta citação, colhida das páginas finais de *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Lefebve está comentando a tendência mais recente da literatura, iniciada em finais do século XIX, que tem como principal alvo a contestação da sociedade e mesmo da realidade através de uma transformação da linguagem como tentativa de mudar a primeira. Daí a retração cada vez maior do discurso em si mesmo. Porém, durante toda sua obra, Lefebve concebe o discurso literário como o lugar por excelência de dialética entre a presentificação (do significado), cuja fonte é a realidade exterior, e a

Nestas considerações encontramos, sem dúvida, a legitimação de uma estética do sublime que, não se contentando com a solução precária proposta pela razão, afasta-se da representação por via da imaginação numa indagação que nunca termina e nem pretende chegar a uma conclusão. Afinal, como diz Plínio W. Prado Jr. no ensaio citado anteriormente:

*O que finalmente está em jogo com essa escritura, não se situa portanto no nível fatural do que 'é', no espaço e no tempo, mas bem ao nível **ontológico** disso que dá a ser – se eclipsando. Ou se se preferir: ao nível da inominável 'força criadora'. Ora, se o que 'é' é um **isto** determinado, já determinável na linguagem pelos dêiticos ('**aquelas** caravanas rumo ao Tibet', '**esta** frase **aqui** no papel') o que dá a ser é por excelência indeterminável enquanto tal, e portanto não é. Como então uma frase, ou cadeia de frases, poderia tornar presente 'algo' que não é (determinável)? Como poderia determinar, dar forma ao indeterminável? Este dilema é a questão de toda a estética do sublime.*

*[...]*

*Não há então aí nenhuma intuição sensível de uma presença integral ou 'experiência mística' do vazio (pleno); há antes uma vertigem ou falência da experiência [...]. É justamente essa falência que serve de 'passagem' por sobre o abismo que há entre a forma e o sem-forma, a palavra e o afeto, permitindo exprimir – mas apenas negativamente – o inexprimível, permitindo aludir ao inominável; pronunciando-o pela mudez, diria C.L. (Prado Jr., 1989, p. 24 a 26).*

*Como já foi dito, a autora recorre, para ilustrar suas considerações acerca da arte, a exemplos colhidos das mais diversas formas artísticas, mostrando que, na verdade, a arte é uma só. Isso também é salientado por Mikel Dufrenne quando afirma:*

*Poético designa a expressividade das imagens em que se exprime o poiein da Natureza. Todo artista pode ser sensível a tais imagens: toda arte pode repeti-las à sua maneira, e emprestar assim a sua voz à Natureza. [...] O ser poético é a expressividade comum ao objeto estético e à Natureza (Dufrenne, 1969, p. 231 a 233).*

---

materialização (do significante); "são elas que, no espaço assim aberto, constituem a *imagem*", diz o autor (1975, p. 47).

Podemos observar uma certa hierarquia quanto ao sucesso atingido pelas diferentes manifestações artísticas nessa sua função de representar o absoluto. Notadamente, a pintura (ou o desenho) alcança um estágio superior:

*A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas – e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho. Ou desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas (DM, p. 197).*

A verdade é que Clarice Lispector pintou também. Seus quadros (ver Anexo da presente dissertação), aparentemente abstratos, parecem conter “restos de ficção”, pedaços de coisas que a autora não consegue exprimir em suas composições narrativas e/ou líricas. Por isso, como aponta, Lúcia Helena Vianna em “Os quadros de Clarice (ou restos de ficção)”, é preciso considerar essas obras pictóricas na sua relação de complementaridade com respeito aos livros da autora. Parecendo coincidir com essa visão da crítica, diz Clarice Lispector: “Eu falaria sobre frutos e frutas. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?” (DM, p. 198).

Quanto à hierarquização das formas artísticas, diz Lúcia Helena Vianna:

*A poética da escritura que se vai engendrando em Água Viva expõe o trajeto de ir e vir entre pintura e escritura, o sair de uma para entrar na outra, no movimento contínuo de descosturar limites, atravessado ainda pelas múltiplas referências à música. Esta parece a Clarice constituir uma arqui-linguagem, única capaz de alcançar as regiões mais extremas da percepção e do conhecimento. Na pintura parece residir a possibilidade de fixar o ‘direto’, o instante, os lampejos de pensamento que o regime discursivo, articulado segundo a temporalidade da lógica sintática, fracassa em representar (Vianna, 1998, p. 51).*

Pois bem, Clarice Lispector parece confirmar essa impressão ao escrever um fragmento como o seguinte:

*Não, eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo – e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transposta para o profundo arrebatamento que*

*sentimos. Não transposta, pois é a mesma coisa. Deve, eu sei que deve, haver um modo em mim de chegar a isso* (DM, p. 201).

De fato, a música, ao reenviar apenas a si mesma, pareceria ter maiores possibilidades de atingir aquela “verdade essencial” que constitui o ideal de arte. Ela atinge o substantivo em lugar do adjetivo, do supérfluo, do adicional. Isso, por exemplo, leva nossa autora a afirmar que “música não ouço há bastante tempo pois estou procurando me dessensibilizar” (DM, p. 341). Observemos o que Clarice Lispector escreve a respeito da música do Quarteto de Hindemith:

*O violino de Hindemith não conta sobre, antes se conta, antes se desdobra. Ele não é grave, ele é gravidade. Em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inaudível. Quase não existe carne no seu quarteto, essa carne que, embora transparente e vulnerável, está em Debussy, por exemplo. Pena que a palavra nervos esteja ligada a vibrações dolorosas, que ‘nervos expostos’ sejam expressão de sofrimento. Se não, seria quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre ‘outras coisas’, ‘não mudam de assunto’ – são em si e de si, entregam-se iguais como são* (DM, p. 229-230).

Assim, o objeto da arte seria uno, sendo, as diferentes manifestações mais ou menos bem-sucedidas quanto à consecução do mesmo, de acordo com suas próprias possibilidades e recursos.

Por último, e ainda tomando como ponto de partida a citação anterior, em função desse objetivo superior da arte, os conceitos de abstrato e figurativo são relocados na concepção clariceana. A essência a ser atingida não se encontra na superfície dos objetos ou, mesmo, no sensível, no nível da manifestação. É disso que nos fala o sublime na Natureza. Por isso, o abstrato passa a ser também figurativo, mas, como aponta a autora em outro texto, “de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (DM, p. 316). E por isso, Clarice, em consonância com seu ideal e com sua prática artística, sentiria uma certa familiaridade em relação ao abstrato. Vejamos o que escreve a autora no seguinte fragmento:

*Sob certo ponto de vista, considero fazer coisas abstratas como o menos literário. Certas páginas, vazias de acontecimento, me dão a sensação de estar tocando na própria coisa, e é a maior sinceridade. É como se eu esculpisse – qual é a mais verdadeira escultura de um*

*corpo? O corpo, a forma do corpo, a expressão da própria forma do corpo – e não a expressão ‘dada’ ao corpo. Uma Vênus nua, em pé, ‘inexpressiva’, é muito mais do que a idéia literária de Vênus. Estou chamando ‘idéia literária de Vênus’, uma Vênus, por exemplo, que tivesse no rosto um sorriso de Vênus, um olhar de Vênus, como um título. A Vênus de Milo – é uma mulher abstrata. (Se eu desenhar num papel, minuciosamente, uma porta, e se eu não lhe acrescentar nada meu, estarei desenhando muito objetivamente uma porta abstrata.) (PNE, p. 180).*

Assim, sobre o mais puro figurativo pode se ocultar, na verdade, um abstrato, que o transcende. Esse abstrato, que em princípio pareceria da mesma índole do que anima o conceito porque conservaria do objeto apenas o que é comum a ele e aos outros da mesma espécie (uma sorte de substrato atrelado a sua materialidade), revela-se logo de outra índole, remetendo, antes, a uma essência que transcende esse primeiro substrato material.

Vemos também aqui uma certa superioridade da escultura e do desenho (por extensão, da pintura) assinalada claramente pela escritora em relação à escrita, o que foi apontado por Lúcia Helena Vianna em citação acima. Com efeito, eles teriam um poder superior de atingir “a própria coisa” sem se servirem de procedimentos que irão distorcê-la, ao conferir-lhe uma individualidade. Quer dizer, essa “coisa” é a essência e a essência não tem individualidade. Por isso, Clarice ressalta aqui a idéia de “abstrato”. Vejamos o que observa Carlos Mendes de Sousa em *Clarice Lispector. Figuras da Escrita* e que achamos pertinente enquanto complemento do já dito:

*É no contato emaranhadamente cego com traços, linhas ou círculos (tão só formas frásticas) que muitas vezes se encontra a idéia da gestação do texto. O geometrismo propõe um modo privilegiado de pensar a realidade na sua abstração e na sua concretude. As noções de abstrato e de concreto revelam-se valiosas enquanto meios ao serviço da visualização (tradução) de uma realidade como a vida, do que se chama a vida, complexificada pela multiplicidade de apreensões e olhares. Assim, traços, linhas, pontos, círculos, curvas servem a perspectivação geometrizar que converte em imagens, estados e sentimentos difilmente traduzíveis (de Sousa, 2000, p. 278-279).*

Porém, e a despeito do que foi dito acima, caberia à arte sempre um lugar secundário em relação à realidade, um segundo grau. Observemos as seguintes

considerações de Clarice Lispector a esse respeito: “Plantar é criar na Natureza. Criação insubstituível por outro tipo qualquer de criação. [...] Não foi sem alguma emoção que vi num prato da mesa os tomates que eram mais meus que um livro meu” (DM, p. 317). E, comentando uma dupla história de Marcel Aymé, diz a autora “A verdade é que Aymé, enquanto vai contando o que inventaria, aproveita e conta mesmo – só que nós sabemos que não é, porque até no que se inventa não vale o que apenas seria” (DM, p. 329).

### **3.2. Ser artista: escolha ou maldição?**

Em primeiro lugar, é preciso assinalar que, para Clarice Lispector, o artista (ou escritor) parece usufruir um estatuto de ser universal, alheio a distinções como gênero ou nacionalidade:

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

Assim, o único fator individualizador do artista, o único dado que lhe confere um lugar de singularidade ou mesmo de destaque, é a qualidade de sua obra. É evidente que um escritor como Guimarães Rosa poderia perfeitamente ter se destacado utilizando qualquer código lingüístico, pois seu trabalho de criação – operado inclusive no nível significantes da língua – deve transcender o uso do idioma português.

O artista sente uma necessidade singular de expressão, não importando necessariamente o meio do qual ele se sirva para veicular a mesma. E o caso de Clarice Lispector não é uma exceção. Por isso, a autora afirma: “O contato com outro ser através da palavra escrita é uma glória. Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar. Alguma forma de comunicação com o mundo eu daria um jeito de ter” (DM, p. 95).

Também essa necessidade de expressão não parece obedecer a conveniências. Ela deve ser executada, porque “O ovo que se quebra dentro da galinha é como sangue” (DM, p. 209). Assim se explica também a negação absoluta que Clarice manifesta quanto a interceder em favor de seu leitor de jornal em função de suas possíveis limitações de compreensão quando, em “Fios de seda” (DM, 17/05/69), exprime: “Citando James estarei me tornando hermética para meus leitores? Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis. Leiam e releiam a citação” (DM, p. 194).

E no sucesso dessa comunicação parece residir, para Clarice, toda a recompensa de sua atividade. Diz a autora, fazendo referência a uma experiência em que ela leu sua obra *O mistério do coelho pensante* a algumas crianças:

*Para mim valeu por uma noite de autógrafos mais real que as reais: a comunicação se fez, sentimo-nos unidos pelo coelho pensante, pelo calor mútuo, pela liberdade sem medo. Esqueci que eu escrevera a história e entrei completamente no jogo. O que também aconteceu com outros adultos presentes. As noites de autógrafos deviam ser assim (DM, p. 306).*

Outra questão a ser colocada refere-se a se o artista escolhe sua profissão, ou se, pelo contrário, ele é escolhido por ela. Vejamos a reação espontânea da autora perante uma pergunta colocada por Cristina, jornalista enviada pela Editora Civilização Brasileira a sua casa a fim de realizar uma entrevista:

*Aliás uma pergunta que me fez: o que mais me importava – se a maternidade ou a literatura. O modo imediato de saber a resposta foi eu me perguntar: se tivesse que escolher uma delas, que escolheria? A resposta era simples: eu desistiria da literatura. Nem tem dúvida de que como mãe sou mais importante do que como escritora (DM, p. 60).*

No entanto, a possibilidade dessa escolha é amiúde colocada em questão pela própria autora. Antes, sob sua perspectiva (romântica, por sinal), ser artista constitui uma fatalidade, um destino que não precisa do aval ou da vontade do próprio artista. Essa falta da necessidade de aprovação por parte do artista, faz com que ele sinta sua atividade, antes como uma missão do que como uma profissão. Por isso – como

constata Clarice na seguinte citação – inclusive os rótulos utilizados para classificar os diferentes fazedores de arte, podem produzir um certo estranhamento: “Espantaram-se quando eu disse que detesto reler minhas coisas. Ivo observou que o engraçado é que parece que eu não quero ser escritora. De algum modo é verdade, e eu não sei explicar por quê. Mas até ser chamada de escritora me encabula” (DM, p. 136).

Em consonância com essa idéia, frases do tipo “Escrever é uma maldição” (DM, p. 74) aparecem comumente no repertório clariceano. A escritora confirma essa mesma visão em entrevista a João Salgueiro, Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, em outubro de 1976, ao afirmar que “escrever é um fardo. A minha libertação seria poder não escrever”. E é ainda exatamente nesse sentido que o narrador de “Atualidade do ovo e da galinha” (DM, 05/07/69) diz: “O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida” (DM, p. 208).

O dom de escrever também investe o artista de uma responsabilidade social, sentida e exprimida por Clarice quando diz:

*Eu amo quem tem paciência de esperar por mim e pela minha voz que sai através da palavra escrita. Sinto-me de repente tão responsável. Porque se sempre eu souber usar a palavra – embora às vezes gaguejando – então sou uma criminosa se não disser, mesmo de um modo sem jeito, o que quereis ouvir de mim. O que será que querem ouvir de mim? Tenho o instrumento na mão e não sei tocá-lo, eis a questão. Que nunca será resolvida. Por falta de coragem? Devo por contenção ao meu amor, devo fingir que não sinto o que sinto: amor pelos outros? (DM, p. 95-96)*

Porém, outras vezes, esse poder criador é visto como um dom que eleva o artista a uma condição superior ou de privilégio. Assim: “E escrever é um divinizador do ser humano” (DM, p. 95).

Com efeito, porquanto (re)cria um mundo particular, o artista se constitui numa espécie de Deus. Parecendo conciliar os dois extremos, diz Clarice Lispector, em “Escrever”:

*Eu disse certa vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva.  
(...) É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.*

*Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permanecerá apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada (DM, p. 134).*

A relação com a criação divina fica absolutamente de manifesto com esse “abençoar uma vida que não foi abençoada”. No mesmo sentido, mas acrescentando a percepção de uma responsabilidade derivada desse mesmo poder de criação, a narradora (não por acaso, escritora) de “Noveleta” (DM, 24/01/70), interrompe seu relato para realizar a seguinte digressão: “Eu ia receber de volta em pleno rosto a bola de mundo que eu mesma lhe jogara e que nem por isso me era conhecida. Ia receber de volta uma realidade que não teria existido se eu não a tivesse temerariamente adivinhado e assim lhe dado vida” (DM, p. 266).

É que a criação, uma vez finalizada, torna-se criatura independente, capaz de trazer as conseqüências mais imprevistas que, inevitavelmente, irão repercutir ou exigir satisfações do artista.

Seja como for, o artista parece nascer com o “dom” da arte, não precisando de uma aprendizagem muito rigorosa. Assim:

*E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se fazendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez (DM, p. 101).*

É que o objeto da arte e o da vida, como vimos no item anterior, confundem-se. Daí que o caminho para atingi-los seja o mesmo. Também em “Como é que se escreve?” (DM, 30/11/68), a autora repete que ela não tem, absolutamente, domínio de sua arte a não ser quando a está exercendo e pergunta-se: “Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve” (DM, p. 157).

Do que foi exposto, podemos deduzir que, segundo Clarice, o artista tem uma “missão” a cumprir e isto é explicitamente referido pela autora em várias ocasiões nos dois livros alvo de nossa análise. Assim, por exemplo, ela afirma que “Para que o ovo use a galinha é que a galinha existe. Ela era só para cumprir sua missão, mas gostou” (DM, p. 209). E ao cumprimento dessa missão deve ser subordinado todo o resto da vida do artista, sendo, aliás, impossível fugir dessa sina:

*A galinha que não queria sacrificar sua vida. A que optou por ser feliz. A que não percebia que, se passasse a vida desenhando dentro de si como uma iluminura o ovo, ela estaria servindo. A que não sabia perder a si mesma. A que pensou que tinha penas para se cobrir por possuir pele preciosa, sem entender que as penas eram exclusivamente para suavizar sua travessia ao carregar o ovo, porque o sofrimento intenso da galinha poderia prejudicar o ovo. A que pensou que o prazer lhe era um dom, sem perceber que ele era para que ela se distraísse totalmente enquanto o ovo se fazia. A que não sabia que eu é apenas uma das palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada. A que pensou que eu significa ter um si mesmo. As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que tem um eu sem trégua. Nelas o eu é tão constante que elas não podem pronunciar a palavra ovo. Mas, quem sabe, era disso mesmo que ovo precisava. Pois se elas não estivessem tão distraídas, se prestassem atenção à grande vida que se faz dentro delas, atralhariam o ovo (DM, p. 210).*

Tudo na vida do artista deve servir à efetivação de sua missão.<sup>35</sup> A autora concebe inclusive como uma espécie de congregação do que ela chama “agentes” da criação. A eles são conferidas algumas instruções e certas “vantagens”, cujo segredo nunca é revelado, nem sequer para os membros dessa seleta confraria. A esse respeito vide “Atualidade do ovo e a galinha (II)” (DM, 12/07/69).

A autora parece deparar-se com um dilema quando constata que o artista pode trabalhar por dinheiro, dilema que não resolve facilmente. Afinal, como aponta Diderot, “No momento em que o artista pensa em dinheiro, perde o sentimento do belo” (Apud.

---

<sup>35</sup> Sobre esse assunto, é interessante resgatar o seguinte depoimento de Émile Bernard: “Vincent, que era mais velho do que eu e a quem eu amava com um verdadeiro afeto devido a seu coração, tinha-me treinado num tipo de comunismo que eu repelia naturalmente (meu gosto pela solidão o provava), mas eu cedia a suas instâncias, a seus conselhos, porque sempre achei a arte um tipo de religião, da qual deve ser excluído o egoísmo e para cuja glória, não haveria nada que eu não fizesse. Eu estava preparado para tudo, mesmo para renunciar a minha vida” (Bernard, Émile, s/d, apud Éluard, 1952, p. 61, tradução nossa).

Éluard, 1952, p. 58, tradução nossa)<sup>36</sup>. Em consonância com esse conflito, observa Clarice Lispector:

*Ainda continuo um pouco sem jeito na minha 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. Embora uma amiga médica tenha discordado: argumentou que na sua profissão dá sua alma toda, e no entanto cobra dinheiro porque também precisa viver. Vendo, pois, para vocês com o maior prazer uma certa parte de minha alma – a parte de conversa de sábado (DM, p. 29).*

Embora de forma velada, aparece aqui claramente distinguida, na visão de Clarice Lispector, a função do artista da de outros agentes da sociedade (como os médicos, por exemplo). No caso dos últimos, não pareceria haver dilema ético algum a ser resolvido quanto à aceitação de uma certa quantia monetária em troca de seus serviços. Já o artista sente a necessidade de uma justificativa, o que exprime um certo sentimento de culpa. Esse sentimento de culpa é explicitamente manifesto – embora com uma boa dose de ironia – pela autora em “Atualidade do ovo e a galinha (III, Final)” (DM, 19/07/69):

*Inclusive, faço um mal aos outros que, francamente. O falso emprego que me deram para disfarçar minha verdadeira função, pois bem que aproveito do falso emprego e faço dele o meu verdadeiro, inclusive o dinheiro que me dão como diária para facilitar minha vida de modo a que o ovo se faça, pois esse dinheiro eu tenho usado para outros fins e trocado em câmbio negro, desvio de verba, ultimamente comprei ações da Brahma e estou rica.[...]  
Com o dinheiro que me dão, ando ultimamente bebendo. Abuso de confiança? (DM, p. 213)*

Também cabe destacar, em relação à penúltima citação acima, a questão do nome autoral, que surge manifesta na mesma. Com efeito, o nome do artista carrega um peso simbólico maior, sendo mais do que a marca de uma individualidade pessoal ou de uma mera subjetividade, pois encerra também o estigma de uma “profissão de fé” que envolve uma missão muito afastada dos ralos interesses materiais. De acordo com

---

<sup>36</sup> “Au moment où l’artiste pense à l’argent, il perd le sentiment du beau”.

estes dois elementos, vender a alma por dinheiro se revela antagônico em relação a vender a alma pelo simples ato de escrever.

Neste ponto resulta interessante resgatar a observação que realizáramos no Capítulo 1 da presente dissertação a respeito do tratamento conferido pela autora ao nome do autor nas diferentes citações que ela utiliza e incorpora em seus próprios textos. Como já foi dito, ela oscila entre a direta supressão do nome autoral (desculpando-se, às vezes) e o reconhecimento explícito, que pode incluir elogios ao autor (é o que acontece em “Duas histórias a meu modo” (DM, 09/01/71) em relação a Marcel Aymé).

Ora bem, a questão do nome também pode estar associada àquele alvo primordial da arte apontado no item anterior. Nesse sentido, a procura da essência, do neutro, do *it*, transcenderia a individualidade do autor, que não constitui mais que um meio para chegar sempre a um mesmo fim.

De qualquer forma, Clarice Lispector nega ser uma profissional da escrita. Assim:

*Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros ‘uma profissão’, nem uma ‘carreira’. Escrevi-os só quando espontaneamente me vieram, e só quando eu realmente quis. Sou uma amadora? 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 (DM, p. 149).*

E isso em nome de uma liberdade de criação à qual a autora se recusa a renunciar. Isso envolve, aliás, uma questão ética, porque essa liberdade, para autora, está ligada a uma certa lealdade em relação a seu próprio trabalho. Vejamos o que responde a autora em Entrevista à TV Cultura de São Paulo à pergunta “Clarice, a partir de qual momento você efetivamente decide assumir a carreira de escritora?”:

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

E, mais tarde, acrescenta, ainda apontando para a importância que ela atribui a essa liberdade: “Eu sei que antes ninguém me entendia, agora me entendem. [...] Acho que tudo mudou, porque eu não mudei não. Que eu saiba, eu não fiz concessões”.

Essa liberdade, aliás, se encontra estreitamente relacionada ao alvo revolucionário que a autora atribui à arte – a que aludimos na seção anterior do presente capítulo – a sua concepção da escrita como atividade/aprendizagem vital. As seguintes palavras de Merleau-Ponty resultam assaz esclarecedoras a respeito desse processo:

*E, do mesmo modo que a operação do corpo, a das palavras ou das pinturas me é obscura: as palavras, os traços, as cores que me exprimem saem de mim como meus gestos, são-me arrancados por aquilo que quero dizer como meus gestos, por aquilo que quero fazer. Nesse sentido, há em toda expressão e mesmo na expressão pela linguagem uma espontaneidade que não suporta instruções, nem sequer as instruções que eu gostaria de dar a mim mesmo. (Merleau-Ponty, 2002, p. 115)*

Em consonância com essa atitude, e apesar de ter se visto obrigada, em diversas ocasiões, a escrever compulsoriamente, a autora se autoimpõe um limite ético que não pode ser transposto em nenhuma circunstância. É o que claramente manifesta quando afirma: “Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morreria sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum” (DM, p. 76).

### **3.2.3. A criação artística: o mistério que rege tudo**

“A criação não é uma compreensão, é um novo mistério” (DM, p. 293), diz nossa autora em “Nos primeiros começos de Brasília” (DM, 20/06/70). E acrescenta, em “Doar a si próprio” (DM, 15/08/70): “a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito” (DM, p. 305). Porém, a despeito dessas palavras, a preocupação constante em torno da criação artística (ou literária) e seu mistério constitui, sem dúvida, um dos principais eixos articuladores de toda a obra de Clarice Lispector.

Em primeiro lugar, cabe esclarecer que, quanto ao produto desse ato criativo, o ovo se torna, no universo clariceano, seu símbolo mais emblemático, pois ele, sendo

obra perfeita (“o ovo é uma exteriorização” <DM, p. 207>), contém em si, ao mesmo tempo, o mistério (seu conteúdo é invisível) e o cerne da vida. Vida essa que, de outro lado, mais tarde se tornará autônoma, da mesma forma que acontece com a obra em relação a seu autor.

Primeiro, deve-se destacar que, para Clarice Lispector, a criação é como uma força que se encontra em estado latente e que, a fim de manifestar-se, usa o artista sem precisar, necessariamente, de sua convivência. Assim, indaga nossa autora: “Mas quem? Quem me obriga a escrever? O mistério é esse: ninguém, e no entanto a força me impelindo” (DM, p. 196). Qual força será essa senão a própria potência criadora daquela “natureza naturante” da que nos fala Dufrenne e que produz o próprio homem – a consciência e a linguagem – para atingir a expressão de seu ser poético?

Observemos ainda o que diz a narradora de “Travessuras de uma menina” (DM, 03/01/70), ao tentar contar um acontecimento de sua infância, sobre o qual, em princípio, teria um domínio absoluto: “Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito” (DM, p. 260).

E isso não é tudo. As palavras podem, inclusive, alterar o sentido inicial das coisas, inaugurando novos significados que irão usurpar o lugar dos primeiros:

*Ou, de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas latas geleiras. Assim, pois, não falarei mais no sorvedouro que havia em mim enquanto eu devaneava antes de adormecer. Senão, eu mesma terminarei pensando que era apenas essa macia voragem o que me impelia para ele esquecendo minha desesperada abnegação (DM, p. 260).*

Assim, nem sequer ao contar um evento autobiográfico, o artista tem “o conhecimento” absoluto do mesmo ou o controle sobre sua expressão. A verdade, antes, apresenta-se sempre como múltipla, residindo na própria tessitura da linguagem o poder de revelar uma ou outra versão dessa realidade que o artista pretendia, ingenuamente, apenas descrever. Sem dúvida, as palavras estão dotadas de um poder

extraordinário, que transcende o próprio artista. Nesse poder, justamente, reside um dos mistérios da criação. Assim:

*Frases que horas depois eu lia e relia para ver o que nelas haveria de tão poderoso a ponto de enfim ter provocado o homem de um modo como eu própria não conseguiria até então [...] Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado (DM, p. 264).*

O artista não escolhe sua produção. E é exatamente na esteira da simbologia do ovo, que o artista é assimilado à galinha. Ele, como a galinha, é depositário desse germe de vida, ficando, simplesmente, à mercê dessa corrente criadora, não tendo, necessariamente, nenhum domínio sobre o que faz. Até porque “O ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo: A galinha assustada. O ovo certo” (DM, p. 207). Textos como “Ao correr da máquina” (DM, 17/04/71) ou “Máquina escrevendo” (DM, 29/05/71), em que encontramos proposições como “A máquina continua escrevendo” ou “Agora a máquina vai parar”, parecem traduzir essa concepção de maneira exemplar.

A criação justifica a existência do artista: “Para que ovo atravessasse os tempos a galinha existe” (DM, p. 208). Nesse sentido, resulta sempre surpreendente quando nossa autora manifesta sem nenhuma surpresa, por exemplo, que de “O Jantar” ela nada sabe. Esse, como é sabido, é um conto dos mais célebres de Clarice Lispector (DM, p. 241). Ou ainda, falando numa personagem sua, ela afirma “Ainda não entendo o professor de matemática, embora saiba que ele é o que eu disse” (DM, p. 241). A criação antecede o criador e não o contrário, como costumamos acreditar. Escreve Clarice em “Atualidade do ovo e da galinha” (DM, 05/07/69): “Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome. Deve-se dizer “o ovo da galinha”. Se disserem apenas “ovo”, esgota-se o assunto, e o mundo fica de novo nu” (DM, p. 208). E acrescenta mais tarde: “Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha como um bom disfarce. A galinha não foi sequer chamada. A galinha é diretamente uma escolhida” (DM, p. 209).

Inclusive, exige-se do artista uma certa passividade, essencial para que a criação se cumpra. Ele tem que viver “distraidamente” para não interferir (prejudicando-a, com isso) na realização que deve vir à tona. Isso é recorrentemente referido por Clarice

Lispector, mas, como síntese, vejamos apenas algumas referências: “É absolutamente necessário que eu seja uma ocupada e uma distraída” (DM, p. 211). E, mais:

*Ou sou um agente, ou é a traição mesmo. Mas durmo o sono dos justos por saber que minha vida fútil não atrapalha a marcha do grande tempo. Pelo contrário: parece que é exigido de mim que eu seja extremamente fútil, é exigido de mim inclusive que eu durma como um justo. Eles me querem ocupada e distraída, e não lhes importa como. Pois, com minha atenção errada e minha tolice grave, eu poderia atrapalhar o que se está fazendo dentro de mim. É que eu própria, eu propriamente dito, só tenho mesmo servido para atrapalhar. O que me revela que talvez eu seja um agente é a idéia de que meu destino me ultrapassa: pelo menos isso eles tiveram mesmo que me deixar adivinhar, eu era daqueles que fariam mal ao trabalho se ao menos não adivinhasse um pouco; fizeram-me esquecer o que me deixaram adivinhar, mas vagamente ficou-me a noção de que meu destino me ultrapassa, e de que sou instrumento do trabalho deles (DM, p. 213).*

Vejamos ainda como a autora alude especificamente a essa passividade no seguinte trecho de *A Descoberta do Mundo*:

*Escrevendo, tenho observações por assim dizer passivas, tão interiores que se escrevem ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim (DM, p. 319).*

Como foi apontado na seção anterior, essa “missão” criadora pode ser vivenciada como uma verdadeira maldição. Mas essa suposta servidão à criação, aspecto em princípio negativo, também confere ao artista uma espécie de intemporalidade ou, se quisermos, de eternidade. É o que parece constatar a narradora de “Atualidade do ovo e da galinha” (DM, 05/07/69) quando diz: “– Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri tiraram de mim o ovo com cuidado: ainda estava vivo” (DM, p.207). E, com efeito, como é sabido, a obra transcende o artista.

Na crônica “Como é que se escreve?” (DM, 30/11/68) há um exemplo paradigmático dessa visão. Nela, a autora diz desconhecer o modo como se deve escrever, afirmando que só sabe escrever enquanto está escrevendo, deparando-se muitas vezes com grandes surpresas. Em outro trecho, constatando o mesmo

fenômeno, diz a autora: “Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia” (DM, p. 254).

Essa força provoca medo no artista, porque parece não admitir limites, sendo impossível saber aonde ela o conduzirá. Esse medo, que pode beirar o próprio pavor, é exprimido por Clarice quando ela afirma, por exemplo: “O que farei de mim? Quase nada. Não vou escrever mais livros. Porque se escrevesse diria minhas verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros. Há um limite de ser. Já cheguei a esse limite” (DM, p. 81-82). Ou ainda: “Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadearia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever” (DM, p. 196).

Mas a possibilidade desse manancial criativo vir a se exaurir também pode suscitar medo por causa de sua imprevisibilidade, principal traço de sua liberdade:

*Sempre me restará amar. Escrever é alguma coisa extremamente forte mas que pode me trair e me abandonar: posso um dia sentir que já escrevi o que é meu lote neste mundo e que eu devo aprender também a parar. Em escrever eu não tenho nenhuma garantia* (DM, p. 101).

*Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde. Eu me guardo. Por que e para quê? Para o que estou me poupando? Eu já tive clara consciência disso quando uma vez escrevi: ‘é preciso não ter medo de criar’. Por que o medo? Medo de conhecer os limites de minha capacidade? Ou medo do aprendiz de feiticeiro que não sabia como parar?* (PNE, p. 134).

*Se eu pudesse escrever sempre assim como estou escrevendo agora estaria em plena tempestade de cérebro que significa brain storm. [...] É preciso ter coragem para fazer um brain storm; nunca se sabe o que pode vir a nos assustar. O monstro sagrado morreu: em seu lugar nasceu uma menina que era órfã de mãe. Bem sei que terei de parar, não por causa de falta de palavras, mas porque essas coisas e sobretudo as que eu só pensei e não escrevi, não se usam publicar em jornais* (DM, p. 246).

De fato, nesse fragmento, “*Brain storm*” (DM, 22/11/69), Clarice parece se guiar exclusivamente pela inspiração do momento, escrevendo textos desconexos que não

seguem, aparentemente, nenhuma sucessão lógica. Nessa aventura, qualquer coisa pode vir a acontecer, inclusive que o “monstro sagrado” (Clarice Lispector, escritora consagrada) vire apenas (e novamente) uma menina órfã de mãe, podendo, isso, ser inconveniente ou fora de lugar no que se refere a sua veiculação no *Jornal do Brasil*.

O modo como o produto da criação vem à tona é sempre misterioso. Quase sempre ele parece provir dos resíduos da memória ou do inconsciente. Mas uma vez nos deparamos com sua relação com o sublime. Sua pátria é aquele fundo que se manifesta no infinito. Em “A explicação que não se explica” (DM, 11/10/69), Clarice Lispector nos fala sobre as condições em que surgiram os contos de *Laços de Família*. Fica especialmente de manifesto nessa crônica a relação da criação com o inconsciente. Quanto ao conto “Feliz Aniversário”, a autora constata com surpresa que a velhinha protagonista da história é sua própria avó, que ela, aliás, conheceu apenas através de um retrato. Outros contos parecem ter sido concebidos sob o influxo de um certo estado de ânimo da autora (“Mistério em São Cristovão” e “Devaneio e embriaguez duma rapariga”). E em outros, ainda, a própria autora reconhece que ela mesma vivenciou situações similares às de seus personagens. Isso acontece com os contos “Amor” e “O búfalo”. Também sobre o mesmo assunto, constata Clarice:

*Às vezes me vêm frases completas, resultado retardado de pensamentos anteriores. São misteriosas essas frases porque, ao virem, não se ligam mais a nenhuma fonte. Por exemplo, a frase seguinte chegou-me e poderia ter sido dita por tantas pessoas infelizes: ‘Eu queria te dar pão para a tua fome mas tu querias ouro. No entanto tua fome é grande como a tua alma que apequenaste à altura do outro.’ Por que estas palavras que não vivi eu própria? A única hipótese, por causa da palavra ouro, vem do sonho que uma leitora teve a meu respeito (DM, p. 106).*

Ainda em relação a essa mesma questão, responde a autora à pergunta “Como nascem suas histórias? Elas são planejadas antes do ato de escrever?": “Não, vão se desenvolvendo à medida que escrevo, e nascem quase sempre de uma sensação, de uma palavra ouvida, de um nada ainda nebuloso” (DM, p. 309).

Por isso, a inspiração é sempre, obrigatoriamente, o momento que marca o início do processo de criação. Ela quase sempre é seguida por outras etapas de trabalho e apuração, mas, sem sua aparição, não existe, sob a perspectiva clariceana,

possibilidade alguma de produção “verdadeira” (DM, p. 134). Isso, claro, implica uma certa dose de arbitrariedade à qual o artista fica submetido, o que é constatado por Clarice quando ela se lamenta, dizendo: “Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a ‘coisa’ vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos. Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros” (DM, p. 134).

Resulta claro que com esse “verdadeiro escrever” a autora está aludindo, sobretudo, à confecção de romances ou contos (formas literárias por excelência), o que fica reafirmado com essa frase final em que a autora – que está escrevendo nesse momento para o meio jornalístico – manifesta sua saudade em relação a “escrever livros”.

O escritor não deve pretender provocar essa aparição, sob risco de perdê-la para sempre:

*Pois o ovo é um esquivo. Diante de minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar, o que me mataria de dor. Mas se ele for esquecido, se eu fizer o sacrifício de viver apenas a minha vida e de esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E talvez de madrugada baixe no nosso edifício o ovo. Sereno até a cozinha. Iluminando-a com minha palidez (DM, p. 214).*

Decerto, é em momentos de maior relaxamento mental que o inconsciente – estreitamente ligado à criação, como foi apontado acima – encontra as condições mais favoráveis para se manifestar e chegar à consciência (cozinha), a fim de que o trabalho criativo possa ser enfim efetivado.

Também existe uma certa arbitrariedade na expressão. Forma e conteúdo são indissolúveis. O conteúdo requer uma forma precisa e apenas e exclusivamente essa. Essa forma parece ser determinada por uma força superior que transcende o artista. E, por isso, ele deve-se ater a vazar exatamente essa forma. Mas essa forma que, em princípio pode parecer caprichosa, acaba-se revelando, em algum momento, a mais eficaz e a única verdadeira. Assim, um conceito como o hermetismo na arte também é colocado em questão por Clarice. Vejamos a seguinte citação que esclarece de forma exemplar esses pontos:

*Se tomo um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que o minta – mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever. Assim, tantas vezes tomo um ar involuntariamente hermético, o que acho bem chato nos outros. Depois da coisa escrita, eu poderia friamente torná-la mais clara? Mas é que sou obstinada. E por outro lado respeito uma certa clareza peculiar ao mistério natural, não substituível por clareza outra nenhuma. E também porque acredito que a coisa se esclarece sozinha com o tempo: assim como num copo d'água, uma vez depositado no fundo o que quer que seja, a água fica clara. Se jamais a água ficar limpa, pior para mim. Aceito o risco (DM, p. 236).*

Ironicamente, nesta citação, arbitrariedade e liberdade parecem unir-se: arbitrariedade da forma e liberdade do artista para dar vida a essa mesma forma, da qual Clarice, como vimos no item anterior, não abdicava sob nenhum pretexto.

Assim, o “escrever verdadeiro” já mencionado acima, ao contrário daquele “escrever sob encomenda”, materializa-se a partir da inspiração. Vejamos as seguintes citações, que traduzem, respectivamente, essas duas instâncias de criação, tão diferentes e que, por isso, suscitam na escritora, sensações completamente diversas. O primeiro caso é incluído pela autora dentro de “Os prazeres de uma vida normal” (DM, 21/09/68), quando ela comenta: “Outro prazer que é normal é quando escrevo o que se chama de inspirada. O pequeno êxtase da palavra fluir junto do pensamento e do sentimento: nessa hora como é bom ser uma pessoa!” (DM, p. 137). Já, lembrando o tempo em que, no colégio, era obrigada a escrever redações sobre assunto determinado, conta Clarice: “Eu escrevia com a maior má vontade e com dificuldade: já então não sabia seguir senão a inspiração” (DM, p. 318).

Essa mesma “inspiração” pode confundir-se, na linguagem clariceana, com a “intuição”. Assim:

*Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. Isso eu escrevi uma vez. Mas está errado, pois que, ao escrever, grudada e colada está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá – se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode ser apocalíptico. O coração tem que estar puro para que a intuição venha. [...] Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador (DM, p. 183).*

Com certeza, Clarice não está aludindo aqui à forma através da qual podemos captar alguns conteúdos que constituem o alvo primordial da arte, mas ao momento de

“revelação” que inicia qualquer processo criativo. Na verdade, a intuição antecederia e propulsaria esta outra “intuição-inspiração”. E mais uma vez, a autora, ao revelar um claro temor perante o resultado dessa “epifania”, parece advertir: cuidado, o “verdadeiro” ato criativo, aquele que é sincero, pode ser doloroso. Como um parto. E Clarice manifesta, várias vezes, o gosto por essa relação. Por exemplo, afirma ter escrito seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em nove meses, embora isso seja, pelo menos, discutível. Mas vejamos a seguinte citação, onde a autora faz explícita a referida associação:

*Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima (DM, p. 278).*

Também, ao relatar a gênese de um romance, a autora escolhe enriquecer a história com a seguinte comparação:

*Como sempre, a dificuldade maior era a da espera. (Estou sentindo uma coisa estranha, diria a mulher para o médico. É que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher.) A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera de algo que se forma e que virá à luz (DM, p. 285).*

Ainda em consonância com essa concepção parece ser a postura de Clarice de não reler ou emendar seus livros quando eles já foram publicados. Como filhos, eles terão vida própria e carregarão com seus próprios defeitos e virtudes, sendo mesmo descabida para a autora a idéia de alterá-los:

*E depois de pronto o livro, de entregue ao editor, posso dizer como Júlio Cortázar: retesa o arco ao máximo enquanto escreve e depois o solta de um só golpe e vai beber vinho com os amigos. A flecha já anda pelo ar, e se cravará ou não no alvo; só os imbecis podem pretender modificar sua trajetória ou correr atrás dela para dar-lhe empurrões suplementares com vistas à eternidade e às edições internacionais (DM, p. 309).*

Aquelas revelações a que aludimos acima, aliás, conforme citação de Henry James, recuperada pela autora em “Fios de seda” (DM, 17/05/69), decorrem da experiência em toda sua riqueza. Da experiência vivida naquele mundo que Merleau-

Ponty não cansa de ressaltar, o mundo de nossas percepções, o mundo da vida. Não é uma revelação divina, é uma revelação ancorada no cerne do real. Vale a pena aqui citar novamente o seguinte trecho, já utilizado, porquanto a autora salienta nele a maravilha desse processo, acessível a todos: “Sem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes” (DM, p. 194).

Esse é outro fator que contribui a unir, na visão de Clarice Lispector, as diferentes manifestações da arte. Afinal, como constata a autora, “(Acho que) o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações” (Apud. Borelli, 198, p. 70).

Já, quanto ao outro escrever – relacionado também ao caráter utilitário que assumem as peças escritas para jornal, ao constituírem um meio de vida –, reclama a autora: “Como é bom o instante de precisar que antecede o instante de se ter. Mas ter facilmente, não. Porque essa aparente facilidade cansa. Por que é que eu escrevia com as entranhas e neste momento estou escrevendo com a ponta dos dedos?” (DM, p. 135).

É que, afinal, como reconhece a própria Clarice, o artista precisa viver, no sentido mais corriqueiro do termo, aquele que faz referência à satisfação das necessidades elementares do ser humano, como comer, vestir, etc. Por isso, ela admite: “– Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana e ainda preciso dela, da gema e da clara” (DM, p. 207).

Formatado

## 4. A construção do silêncio ou o domínio da entrelinha

*Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (DM, p. 485).*

Esta epígrafe sintetiza de maneira exemplar o assunto que pretendemos abordar no presente capítulo. Trata-se precisamente do trabalho da escritora Clarice Lispector, da prática concreta de seu ofício, de como a autora se posiciona perante uma folha de papel em branco, enfim. Várias questões se apresentam fundamentais para chegar a esse objetivo tão específico. Com efeito, o papel que a autora atribui à literatura, sua visão sobre a relação entre forma e conteúdo, suas convicções acerca do alcance e dos limites da linguagem e, em relação direta com este último ponto, a potencialidade significativa do silêncio, como também outras questões que iremos esmiuçando ao longo deste capítulo, incidem diretamente sobre seu labor e sobre o produto do mesmo – a obra.

### 4.1. A Literatura como último recurso de expressão e de comunicação

*Embora soubesse que ela não gostava do assunto, de vez em quando lhe perguntava sobre como ela via a literatura, para além do que ela própria escrevia. Eu sabia que ela tinha coisas a dizer, ainda que sempre começasse por afirmar:  
Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós, escritores, fazemos (Borelli, 1981, p. 71).*

Ao abordar o assunto específico da Literatura na visão de Clarice Lispector, é preciso lembrar, em primeiro lugar, que a escritora nega constantemente ser uma literata, contestando também o próprio termo “literatura”. Em carta a um leitor, ela manifesta, por exemplo, que “A expressão ‘contribuições literárias’ também não adorei,

porque exatamente ando numa fase em que a palavra literatura me eriça o pêlo como o de um gato” (DM, p. 78). E ainda:

*E eu que, muito sinceramente, jamais desejei ou desejaria a popularidade – sou individualista demais para que pudesse suportar a invasão de que uma pessoa popular é vítima – eu, que não quero a popularidade, sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira. Não, não é por orgulho, nem por ambição. Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por “fazer parte” (DM, p. 111).*

Mas a que acepção do termo “literatura” a autora estará fazendo referência nesses fragmentos? Em primeiro lugar, cabe notar que – como foi assinalado no ponto 3.2. do capítulo anterior – Clarice Lispector tem uma visão universalista do escritor, o que nos leva a acreditar que essa perspectiva possa se estender a sua visão de literatura. Por isso, achamos que a expressão “literatura brasileira”, na citação acima, não faz referência exatamente ao conjunto de obras literárias produzidas num país determinado – o Brasil – e que exprimiria seu modo particular de ver o mundo ou mesmo sua idiossincrasia. De fato, esse sentido da expressão não parece convir à visão clariceana. E assim, também, explica-se a ênfase que a própria autora outorga a determinado sentimento de pertença que foge a questões especificamente literárias.

Quanto ao termo “literatura”, que designa a atividade própria dos escritores que consiste em utilizar de modo particular a linguagem de modo a conferir a sua mensagem (obra) certo teor estético e artístico – nesse sentido, esta acepção está estreitamente vinculada ao conceito de literariedade –, talvez a reserva da autora em relação ao mesmo se deva ao fato de que ela atribui uma função superior à literatura das que se encontrariam implícitas nas definições dessa arte propostas por Roland Barthes ou Ezra Pound, por exemplo. O primeiro (1964, p. 14) nos diz que a função da literatura é variar e combinar os signos lingüísticos de modo a expressar de forma mais elaborada uma mensagem simples, que poderia ser perfeitamente expressida recorrendo

a enunciados tais como “eu desejo”, “eu amo” ou “eu tenho medo de morrer”, etc.<sup>37</sup>; e o segundo define a grande literatura como “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (1970, p. 32).

Ora, com o primeiro, Clarice Lispector difere no sentido de que, para ela, literatura é a atividade que envolve necessariamente a criação de novas significações e não apenas o aumento do grau de complexidade da expressão das já existentes. Já com o segundo, em nosso juízo, ela discordaria com o uso da palavra “carregada”, pois, justamente, ao produzir novos significados e não se limitar a reproduzir os já existentes, a linguagem instaura o significado em seu próprio bojo. É nesse sentido que ela não *carrega* significado, ela *é* significado. É assim que Clarice parece estar em sintonia com a concepção de Merleau-Ponty, para quem “a grande prosa é a arte de captar um sentido jamais objetivado até então e de torná-lo acessível a todos os que falam a mesma língua” (Merleau-Ponty, 2002, p. 9).

Porém – e embora possa parecer contraditório –, isso não anula em absoluto a observação bartheana de que apenas mediante novas combinações de um material preexistente (a linguagem, a palavra) é possível inovar em matéria de significações. Trata-se apenas de uma diferença de grau. Afinal, é ainda a concepção bartheana de literatura a que fundamenta o sucesso obtido pela pequena personagem de “Travessuras de uma menina” (DM, 17/01/70) com sua redação escolar. Assim, a

---

<sup>37</sup> Barthes completa sua reflexão da seguinte forma: Ninguém pode escrever, então, sem tomar partido apaixonadamente (qualquer que seja o desapego aparente de sua mensagem) sobre tudo o que há de bom ou ruim no mundo; as tristezas e as alegrias humanas, que nos provocam indignações, julgamentos, aceitação, sonhos, desejos, angústias, tudo isso é a matéria única dos signos, mas esse poder que nos parece primeiramente inexprimível, é de tal forma primeiro, esse poder é em seguida apenas do nomeado. Mais uma vez voltamos à dura lei da comunicação humana: o original nada mais é ele mesmo do que a mais superficial das línguas, e é por excesso de pobreza, não de riqueza, que falamos do inefável. Ora, é com essa primeira linguagem, esse nomeado; aquele que quiser escrever deve saber que ele começa um longo concubinato com uma linguagem que sempre é anterior. O escritor, então, não tem de modo algum que arrancar um verbo do silêncio, como está dito nas piedosas hagiografias literárias, mas, pelo contrário, e o quanto mais difícil, mais cruelmente e menos gloriosamente, ele tem de destacar uma palavra segunda do “aglomerado” das palavras primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, enfim, um inteligível que lhe é preexistente, pois ele chega num mundo repleto de linguagem e não há nenhum real que já não esteja classificado pelos homens: nascer nada mais é do que encontrar esse código pronto e acomodar-se a ele. Freqüentemente, ouvimos dizer que a arte tem por função expressar o inexprimível: é o contrário que é preciso dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é inexprimir o exprimível, é retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra palavra, uma palavra exata (1964, p. 14-15, tradução nossa).

narradora autodiegética, lembrando o fato, diz: “Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado” (DM, p. 264).

A despeito disso, longe de achar que não existe “real que não haja sido já classificado pelos homens” (Barthes, 1964, p. 15), Clarice procurará – como foi visto no capítulo anterior – dar voz ao que ela considera inexprimível, isto é, o imenso universo da nossa realidade interior, que, por sua vez, une-nos ao âmago da vida, àquele fundo vital de que o sublime na natureza dá o testemunho mais evidente. É justamente nesse terreno desconhecido regido pelo vasto inconsciente que Clarice irá procurar as novas significações ainda não catalogadas pela linguagem. De acordo com essa visão, diz a autora: “A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo de linguagem da vida” (Apud. Borelli, 1980, p. 69).

Destarte, o escritor estará desempenhando o papel destinado a ele pela Natureza. E é a partir dessa constatação que Clarice parece conciliar-se com a literatura, ao reconhecer nela uma potencialidade de expressão maior que, ainda que difícil e arriscada, não deixa de constituir uma esperança de solução para o problema da comunicação de certas realidades não atingidas pelo pensamento e a linguagem. Assim:

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

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

Jean Rousset, em introdução a *Forme et signification* parece querer salientar esta mesma idéia quando escreve:

*Franqueamento de um umbral, entrada em poesia, ativação de uma atividade específica, a contemplação da obra implica um questionamento de nosso modo de existência e um deslocamento de*

*todas nossas perspectivas: passagem de uma desordem para uma ordem [...] passagem do insignificante para a coerência das significações, do informe para a forma, do vazio para o pleno, da ausência para a presença. Presença de uma linguagem organizada, presença de um espírito numa forma* (Rousset, 1995, p. III, tradução nossa)<sup>38</sup>.

É que, justamente, a literatura, enquanto atividade questionadora e perquiridora por excelência da realidade (vide item 3.1. do capítulo anterior) que se esgota em sua própria interrogação, é capaz de atingir, em seu próprio processo de busca, o que, em princípio, parece-lhe impossível enquanto contraditório: a expressão do inexprimível. Isso é o que parece querer dizer-nos Clarice Lispector em seu ensaio “O que é o que é” (DM, 07/06/69):

*Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto – como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente – como se chama essa mágoa e esse rancor? Estar ocupado, e de repente parar por ter sido tomado por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? E este é o nome. (DM, p. 199)*

É assim também que a literatura acaba se revelando o único instrumento que permite chegar um determinado (auto) conhecimento, não abrangido ainda pela ciência ou a metafísica. “A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido da vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida” (Lispector, s/d, Apud. Borelli, 1981, p. 73), afirma nossa autora.

Na citação acima, aliás, Clarice abona o mencionado anteriormente acerca da expressão “literatura brasileira”, ao atribuir à literatura “objetivos universalistas”. Também devido a esse patamar mais alto que a literatura pode – e deve – atingir, Clarice chega a proclamar a necessidade de escrever:

---

<sup>38</sup> Franchissement d'un seuil, entrée en poésie, déclenchement d'une activité spécifique, la contemplation de l'oeuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives : passage d'un désordre à un ordre [...] passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence. Présence d'un langage organisé, présence d'un esprit dans une forme.

*Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever (DM, p. 236).*

Como aponta também Rousset em obra citada, “O artista não conhece outro instrumento de exploração e de organização de si mesmo que a composição de sua obra”<sup>39</sup> (1995, p. VI, tradução nossa). E, ainda, fazendo referência a toda uma tradição moderna da escrita, acrescenta o autor: “antes de ser produção ou expressão, a obra é, para o sujeito criador, um meio de autorevelação”<sup>40</sup> (1995, p. VI). Ora, o preço que Clarice paga por “não mentir o sentimento” é o de ser considerada uma escritora hermética. Mas Clarice sabe responder muito bem a esse ataque (ver citação de p. 109 *in fine*).

Mais uma vez nos deparamos, aqui, com um aspecto que nos remete à estética do sublime: a fidelidade ao “mistério natural”. Na verdade, não é por teimosia que ela se recusa a alterar a forma de seu texto; é que ela concebe a forma e o conteúdo como um Todo indelindável. E sabe também – como veremos mais adiante – que essas formas, que num começo são consideradas herméticas porque estranhas à linguagem corrente, mais cedo ou mais tarde serão incorporadas à língua de todos os falantes, passando a integrar o que Merleau-Ponty chama de língua falada.

De outro lado, cabe destacar que, devido a esse escopo introspectivo e produtor de novos significados atribuído por Clarice à literatura, ela tende a privilegiar a função lírica sobre a narrativa (questão já tratada no ponto 3.1. do presente trabalho). É nesse sentido que a autora declara abertamente: “Bem sei o que é chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo” (DM, p. 306).

A autora chega inclusive a considerar os típicos elementos da diegese como um ornamento:

---

<sup>39</sup> L'artiste ne connaît pas d'autre instrument de l'exploration et de l'organisation de soi-même que la composition de son oeuvre;

<sup>40</sup> [...] avant d'être production ou expression, l'oeuvre est pour le sujet créateur un moyen de se révéler à lui-même.

*Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou um romance ou um personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo do quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me poupa mais, me arrasta mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena - mesmo que seja apenas para quem escreveu (DM, p. 433).*

Reunindo esses dois aspectos assinalados, observa Lúcia Helena em “A literatura segundo Lispector”:

*De um lado, Lispector age como uma escritora que sente a necessidade de discutir a tradição de caracterizar com detalhes ambientes, circunstâncias e personagens para dar-lhes dimensão e consistência. Ou seja, como uma escritora que acredita que partir do detalhe realista, ou da obsessão naturalista pelo descritivismo não é a alternativa mais profícua para captar a totalidade de forças que regem a alma dos inquietos seres que criou. E é dessa insuficiência, ou desse “realismo” às avessas, mas vincado nas impressões do real, que Lispector insiste em partir, trabalhando as contradições inerentes ao fato de ser e não ser uma escritora “realista”, uma vez que não registra fatos, mas “narra impressões” (Helena, 1991, p. 27-28).*

Esse lugar secundário atribuído à função narrativa poderia estar relacionado também ao fato de que uma história, não constituindo matéria nova de significação – e como Clarice mesma se encarrega de demonstrar em “Cinco relatos e um tema” (DM, 26/07/69) –, pode adotar infinitas formas de acordo com o ponto de vista escolhido pelo autor. Assim, afirma a narradora do referido exercício literário: “Farei então, pelo menos, três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem” (DM, p. 214).

Com efeito, de acordo com essa assertiva, o escritor não mais seria criador, senão apenas um combinador, utilizando as palavras de Barthes. Também, o fato de a autora terminar seu exercício com o começo de uma nova história (da qual só fornece o título) dá a idéia de circularidade infinita, mostrando como as possíveis combinações são ilimitadas, estando atreladas apenas à imaginação humana. Assim, o escrever apenas narrativo pode ser tomado pela autora como um mero “exercício de escrever, para (se) divertir” (DM, p. 329). É o que ela confessa ter feito a partir de uma dupla história de Marcel Aymé em “Duas histórias a meu modo” (DM, 09/01/71).

No entanto, mediante seu próprio exercício da literatura, Clarice também pode partir de qualquer fato banal – já que não é o acontecimento o que importa – e fazer dele o desencadeador de todo um movimento introspectivo de escrita que aponta, não mais a realizar um simples relato, mas a mergulhar em regiões inexploradas da alma humana, ficando, aliás, o próprio escritor envolvido nesse processo. É que, como bem aponta Dufrenne:

*[...] o homem pode sentir o poético – e o poeta que o diga – em objetos, à primeira vista, insignificantes e neutros. Não são necessariamente imagens grandiosas e sublimes que dão testemunho da Natureza. A energia da vida pode fazer-se conhecer através do desabrochar de uma flor; a sombria profundidade do fundo, através de uma raiz de castanheiro; a imprevisibilidade do futuro, através do acontecimento mais fugaz. É suficiente que a consciência leia, na imagem, a característica irrecusável do dado, e que espante com esse cego desejo que impele o ser, para afirmar-se, a aparecer” (Dufrenne, 1969, p. 229).*

É justamente “o acontecimento mais fugaz” o que geralmente acaba desencadeando nas personagens clariceanas os conhecidos momentos epifânicos que dão início a todo um processo de questionamento e de descoberta pessoal. Sobre o assunto, vejamos ainda o que nos diz a autora a respeito da origem do conto “Os obedientes”:

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

*Mas cometi a imprudência de parar nele um instante mais do que deveria e afundei dentro ficando comprometida. Desde esse instante em que também me arrisco – pois aderi ao casal de que vou falar – desde esse instante já não se trata apenas de um fato a contar e por isso começam a faltar palavras. A essa altura, já afundada demais, o fato deixou de ser um simples fato, e o que*

*se tornou mais importante foi a sua própria e difusa repercussão (DM, P. 436).*

Assim, Clarice, em seu trabalho mais profundo, recusa-se a assumir apenas o papel de combinador. É contra isso que a autora claramente se revela ao responder a uma crítica de seu livro *A cidade sitiada*:

*Falam, ou melhor, antigamente falavam, tanto em minhas “palavras”, em minhas “frases”. Como se elas fossem verbais. No entanto nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi – jogo. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa. Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuas. [...]*

*Não se torna evidente para mim que todos esses movimentos íntimos do livro, e mais outros que o completam – foram submergidos pelo que o senhor chama de “magia da frase”. Desde o primeiro livro, aliás, falam-se nas minhas “frases”. Não tenha o senhor dúvida, no entanto, de que desejei – e consegui, por Deus – qualquer coisa através delas, e não a elas mesmas.*

*Chamar de ‘verbalismo’ uma vontade dolorosa de aproximar o mais possível as palavras do sentimento – eis o que me espanta. E o que me revela a distância possível que há entre o que se dá e o que se recebe... (DM, p. 273-274).*

Desta citação é possível deduzir que Clarice procura uma literatura de “palavras nuas”, substantivas, que digam alguma coisa “essencialmente”. Daí o menosprezo (certamente metafórico) que a autora amiúde exprime em relação ao adjetivo. Vejamos alguns exemplos:

*O belo do infinito é que não existe um adjetivo sequer que se possa usar para defini-lo. Ele é, apenas isso: é. [...]*

*O infinito não esmaga, pois em relação a ele não se pode sequer falar em grandeza ou incomensurabilidade. O que se pode fazer é aderir ao infinito. Sei o que é o absoluto porque existo e sou relativa. Minha ignorância é realmente a minha esperança: não sei adjetivar. O que é uma segurança. A adjetivação é uma qualidade, e o inconsciente, como o infinito, nem tem qualidades nem quantidades (DM, p. 291).*

Se relacionarmos estas observações ao já apontado no decorrer da presente dissertação, logo concluiremos que esse “infinito” só poderá ser apreendido através da

intuição que, por sua vez, na visão clariceana, encontra-se intimamente ligada ao inconsciente.

Mas voltando à questão da narrativa, aponta oportunamente Benedito Nunes:

*Na ficção de Clarice Lispector, como demonstram A Hora da Estrela e Um sopro de vida, que aqui analisamos, a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna, em vez de construir um foco narrativo, detido na exploração de momentos de vida, oferecerá o conduto para a problematização das formas narrativas tradicionais em geral e da posição do próprio narrador em suas relações e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com suas personagens – jogo que fora aguçado, até o paroxismo, em A Paixão segundo G.H. e os dois derradeiros livros de Clarice Lispector, A Hora da Estrela e Um sopro de vida (Nunes, 1998, p. 36).*

Inclusive o conceito de ficção pode vir a ser questionado por esse “jogo de identidade”, pois até que ponto pode ser afirmado que essas novas significações que o escritor vai recolher no âmago de sua própria existência como indivíduo sejam ficcionais? Käte Hamburger, com sua teoria dos gêneros, oferece-nos algumas orientações para tentar responder a essas questões suscitadas pelo texto de Benedito Nunes. Como foi visto no Capítulo 1, em primeiro lugar, esta autora defende a hipótese de que não existiria narrador, sendo, o narrado, apenas produto da própria narração. Sob essa perspectiva, Rodrigo S.M., por exemplo, transforma-se em mais uma personagem de *A hora da estrela*. Obras como *A paixão segundo G.H.*, *Água viva* e *Um sopro de vida*, ao serem escritas em primeira pessoa, ficariam fora do âmbito da ficção. É que essa primeira pessoa, conforme a Käte Hamburger, é um sujeito-de-enunciação que profere um enunciado de realidade fingida (em oposição, aqui, a ficcional). No caso de *Água viva* seria interessante ainda analisar se esse sujeito-de-enunciação não seria um sujeito lírico, mas esse trabalho excede o objeto de nosso estudo.

Assim, a ficção ficaria restrita aos gêneros narrativo e dramático. É nessa esteira de pensamento, então, que podemos afirmar que grande parte da produção de nossa autora não é, certamente, ficcional. De qualquer forma, é utilizando o termo ficção enquanto modalidade afastada desse escopo de busca e pesquisa interior, que a autora confessa a Tom Jobim estar aborrecida de lê-la: “E no entanto o cômico é que eu não tenho mais paciência de ler ficção” (DM, p. 359). Em consonância com essa mesma

oposição (ao menos relativa) entre ficção e introspecção responde a autora a réplica do músico:

– *Mas aí você está se negando, Clarice!*  
– *Não, meus livros, felizmente para mim, não são superlotados de fatos, e sim da repercussão dos fatos no indivíduo (DM, p. 359).*<sup>41</sup>

Ora, continuando com o raciocínio de Käte Hamburger, deparamo-nos logo com uma interrogação que conduziria, em princípio, a uma contradição: todas as perquirições existenciais que estiverem inseridas dentro de um mundo de não-realidade seriam, então, ficcionais? Achamos que não. E, com efeito, essa questão nos remete imediatamente a outro assunto que também não foge às considerações da crítica: a possibilidade de fusão entre o ficcional e o lírico. E é lírico que poderemos considerar, de forma assaz justa e legítima, o discurso clariceano na medida em que o mesmo, conseguindo trazer à tona novas significações, remete, em primeiro lugar, a si mesmo. Vejamos o que observa Käte Hamburger em relação à função da palavra no enunciado lírico:

*[...] a função da palavra como tal ainda é diversa nos gêneros ficcional e lírico. Tendo no lírico uma função imediata, a mesma que nos enunciados extrapoéticos, no gênero ficcional tem função mediadora. No ficcional não tem valor próprio significativo e portanto estético, mas está a serviço de outra tendência artística, a serviço da composição: da configuração de um mundo fictício, ilusório, de uma mimese. É apenas no gênero ficcional, não no lírico, que a palavra é material no sentido próprio da palavra. [...] Mas no poema lírico é tão pouco material como no enunciado não-lírico. Não serve a outra finalidade a não ser à da própria enunciação, é idêntica a ela, é imediata e direta. É o eu lírico imediato que encontramos no poema lírico (Hamburger, 1986, p. 194).*

Assim, em nosso juízo, funcionam os diferentes fragmentos de introspecção que encontramos dentro das diversas composições clariceanas. Com efeito, eles deslocam o centro de interesse da diegese (quando nos encontramos num mundo ficcional) para a interioridade de um eu lírico, esteja ele “encarnado” numa personagem, num narrador ou na própria autora. Por isso, certamente não podemos senão concordar com as seguintes palavras de Claire Varin:

---

<sup>41</sup> Com essas palavras, a autora fornece, na verdade, uma definição do lírico, estilo (ou gênero) que se alimenta, justamente, da repercussão dos acontecimentos do mundo na interioridade de um sujeito, o sujeito lírico.

*Clarice, com um coração de poeta, tece pulsações. Se a escritura de fragmentos, com vislumbres de instantes, se inscreve num vasto movimento ficcional contemporâneo, ela é também para Clarice uma maneira de viver. Um método de escrever ao qual ela permanece fiel até o fim: de Perto do coração selvagem, os primeiros fragmentos organizados em romance, a Um sopro de vida, os últimos organizados em ficção (pela secretária dela), frases-clímax irradiam, brilhos luminescentes cada vez mais claros. Revelações poéticas que a Clarice, exploradora do sonho acordado hesita em chamar poesia? [...] Ela risca a palavra poesia desse fragmento dum caderno seu de notas inéditas (fonte, Olga Borelli). É porém nesse campo da realidade sonhada, que ela se aventura; nesse poço fundo de figuras, nesse reino chamado imaginação ou espírito, que ela pesca 'através do sentir-pensar que na verdade é sonho'".*  
*Em vez de poemas, palavras inspiradas, frases soltas. Seguindo os sopros de sua vida, ela anota a qualquer hora fragmentos em envelopes vazios, pedaços de cartão, talões de cheque, guardanapos, cartões de convite. Ou ela pousa os lábios pintados numa folha de papel... Será este o seu modo de ser poeta numa terra onde a poesia se vende mal, menos em canção, ainda mais quando o poeta tem nome de mulher (Varin, 1989, p. 58).*

A escritura em fragmentos, sem nexos lógicos estáveis ou demasiado definidos, também nos envia ao terreno lírico, onde as impressões, as repercussões dos fatos no indivíduo, tornam-se as protagonistas do discurso. Essa escrita em fragmentos é fiel a uma das características das composições líricas, assinalada por Staiger (1975): as mesmas devem ser breves porque traduzem um determinado estado anímico, sempre fugaz.

Clarice demonstra sua admiração pela poesia enquanto forma de acesso ao mundo cheio de mistério que reside atrás (ou além) da linguagem e do pensamento, quando, contando um fato banal e familiar sob o título "Poesia" (DM, 10/10/70), transcreve as seguintes palavras de seu filho: "– Fiz hoje na escola uma composição sobre o Dia da Bandeira, tão bonita, mas tão bonita... pois até usei palavras que eu não sei bem o que querem dizer" (DM, p. 316).

E, de fato, a autora não se cansa de salientar o caráter secundário que em sua obras tem a função narrativa. Assim – e retomando a questão de sua posição perante a literatura -, a autora se define, descartando previamente a possibilidade de ser uma literata, como:

*[...] uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, [...] 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 (DM, p. 149).*

Por último, o ensaio “Ainda impossível” (DM, 19/02/72) exprime, de forma exemplar, antes do que a recusa, a dificuldade – ou mesmo impossibilidade, como sugere o título – que supunha, para Clarice, ater-se ao domínio exclusivamente narrativo:

*Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: ‘Era uma vez...’ Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com ‘era uma vez’. Eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada. E mesmo então era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também. Desde então, porém, eu havia mudado tanto, quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? Agora mesmo? Será simples, senti eu. E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus” (DM, p. 406).*

E com esse final, mais uma vez, Clarice nos leva a pensar no domínio do lírico. Como salienta Käte Hamburger (1986, p. 179), a diferença fundamental entre o enunciado lírico e qualquer outro enunciado de realidade é que o primeiro trata o objeto-de-enunciação, não mais como alvo, mas como motivo. Essa é, certamente, a tendência que Clarice demonstra ao acrescentar, esse “meu Deus” no final da primeira frase do que, inicialmente, queria ser um mero relato.

#### **4.2. Entre a palavra e o silêncio: a entrelinha como lugar de manifestação/comunicação do significado**

Para atingir sua meta de expressão do indizível, Clarice Lispector terá de se servir, necessariamente, do que Merleau-Ponty define como linguagem falante (em oposição à linguagem falada). Vejamos as palavras do próprio autor:

*O momento da expressão é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor. A linguagem falada é aquela que o leitor trazia consigo, é a massa das relações de signos estabelecidos com significações disponíveis, sem a qual, com efeito, ele não teria podido começar a ler, que constitui a língua e o conjunto dos escritos dessa língua, e é também a obra de Stendhal, uma vez que seja compreendida e se acrescente à herança da cultura. Mas a linguagem falante é a interpelação que o livro dirige ao leitor desprevenido, é aquela operação pela qual um certo arranjo dos signos e das significações já disponíveis passa a alterar e depois transfigurar cada um deles, até finalmente secretar uma significação nova, estabelecendo no espírito do leitor, como um instrumento doravante disponível, a linguagem de Stendhal. [...] É o artifício pelo qual o escritor ou orador, tocando em nós essas significações, faz que emitam sons estranhos, que parecem a princípio falsos ou dissonantes, e depois nos alia tão bem a seu sistema de harmonia que doravante o consideramos como nosso (Merleau-Ponty, 2002, p. 35).*

Assim, nossa autora utiliza uma linguagem falante porque emprega, ao escrever, uma linguagem fundadora de significações, não se limitando apenas a reproduzir a língua já estabelecida e consolidada. Isso não quer dizer que ela vá inventar novas palavras (à diferença de Guimarães Rosa, ela não inova no nível dos significantes). Como já foi apontado, essa potencialidade de criação, na escrita clariceana, funda-se no trabalho de combinação dos elementos já disponíveis na língua.

A propósito da língua, é interessante realizar algumas observações que dizem respeito ao sistema lingüístico utilizado por Clarice Lispector em sua escrita. Clarice Lispector é uma escritora de língua portuguesa. E isso é salientado pela autora no pequeno ensaio “Declaração de amor” (DM, 11/05/68), que vale a pena citar quase na íntegra:

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

*Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope.*

*Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do túmulo do pensamento alguma coisa que lhe dê vida.*

*Essas dificuldades, nós as temos. Mas não falei do encantamento de lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que recebi de herança não me chega.*

*Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português (DM, p. 100-101).*

Ora, a partir dessa citação podemos perceber como o que, em princípio, poderia ser considerado uma falha, defeito ou limitação da língua portuguesa (é uma língua ainda não moldada pelo pensamento)<sup>42</sup>, sob a perspectiva literária clariceana, passa a implicar uma vantagem, ao adquirir uma dimensão de potencialidade que confere ao escritor que utiliza a referida língua uma liberdade muito maior no sentido de que não será preciso para ele se livrar de muitas fórmulas a que certamente se veriam submetidos escritores de outras línguas mais “cultas” ou “eruditas”, como, por exemplo, o francês, o inglês ou o espanhol. Assim, sua tarefa se verá amplamente facilitada, antes do que tolhida.

No entanto, como assinala oportunamente Claire Varin em *Langues de feu*, Clarice Lispector entendia, escrevia e/ou falava várias línguas: o yiddish materno, o

---

<sup>42</sup> Vejamos ainda, a esse respeito, a seguinte observação de Clarice Lispector: “Se eu ficar sozinha demais procurarei o nosso Consulado. Para de novo rever brasileiros e poder de novo usar a nossa difícil língua. Difícil mas fascinante. Sobretudo para escrever. Asseguro-vos que não é fácil escrever em português: é uma língua pouco trabalhada pelo pensamento e o resultado é pouca maleabilidade para exprimir os delicados estados do ser humano” (DM, p. 409).

português – sua língua nativa –, o inglês, o francês, o italiano, o espanhol. Esse fato também é constatado pela autora quando afirma “Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que minha abordagem do português fosse virgem e límpida” (DM, p. 101) Além disso, Clarice sempre realizou trabalhos de tradução para subsistir. Ora, segundo a hipótese de Claire Varin (confirmada, aliás, pela afirmação clariceana transcrita acima), esse poliglôtismo atravessa a escrita de nossa autora, imprimindo nela traços estruturais, léxicos e inclusive semióticos dessas línguas e de suas respectivas culturas. Assim, a relação da autora com a linguagem, longe de se restringir à relação de mero uso que qualquer falante mantém com seu código lingüístico, é uma relação consciente e especialmente rica devido à prática e reflexão constantes sobre as línguas referidas.

Retomando o fio de nossa análise, é preciso notar que essas significações novas procuradas (e amiúde atingidas) por Clarice, ao não se encontrarem circunscritas ou previstas pela língua corrente e conhecida por todos os falantes, alojam-se no silêncio. Ou, conforme as próprias palavras da autora: “Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio” (DM, p. 76).

A Natureza (o Deus) se manifesta em silêncio. Todos guardamos dentro de nós o silêncio daquele fundo, potência de vida que nos produziu para dar-lhe voz. Por isso, pretender traduzir, mediante a expressão (na escrita, verbal), aquele silêncio primordial conduzirá, inevitavelmente, ao hermetismo. Obviamente, ao não pertencerem ainda ao repertório da língua corrente, as novas expressões apresentam uma verdadeira dificuldade para sua compreensão. Assim ilustra Clarice essa relação: “Pois se em vida é um calado, por que havia de escrever falando? Os calados só dizem o que precisam; e isso impede os outros de ouvirem? Trata-se de pessoa silenciosa; daí o ar hermético” (PNE, p. 24).

Com efeito, esses significados pertencem, como já foi dito, ao domínio do indizível, do inominável. Justamente o silêncio, o não-dito é o território do que não pode ser entendido, pensando e, por conseguinte, comunicado. É nesse sentido, que a questão do indizível nos remete novamente àquela hierarquia superior que Clarice outorga a

uma certa ignorância, visada e eventualmente conquistada, não sem boa porção de esforço. Como sintetiza Carlos Mendes de Sousa:

*Veladamente expõem-se as idéias da escritora sobre o que sua literatura pretende ser no que toca à essencial questão da comunicação. Partindo do princípio de que não há nenhuma forma perfeita de encontro comunicativo, vai apontar-se a zona do não-entendimento como espaço privilegiado para a compreensão das coisas (Sousa, 2000, p. 379).*

Mas vejamos outras implicações envolvidas nessa “essencial questão da comunicação”. Na verdade, a manifestação dessas novas significações só é possível no espaço intermédio e indefinido da passagem da palavra (instrumento inevitável de comunicação para o escritor) para o silêncio, o entre-lugar a que faz alusão Carlos Mendes de Sousa em *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Com efeito, a significação que se encontra em estado latente no silêncio, ironicamente, só poder ser transmitida através da palavra. Clarice Lispector fornece um bom exemplo disso em sua crônica “Ao correr da máquina” (DM, 17/04/71), não sem uma boa dose de decepção, quando relata:

*Com duas pessoas eu já entrei em comunicação tão forte que deixei de existir, sendo. Como explicar? Olhávamo-nos nos olhos e não dizíamos nada, e eu era a outra pessoa e a outra pessoa era eu. É tão difícil falar, é tão difícil dizer coisas que não podem ser ditas, é tão silencioso. Como traduzir o profundo silêncio do encontro entre duas almas? É difícilíssimo contar: nós estávamos nos olhando fixamente, e assim ficamos por uns instantes. Éramos um só ser. Esses momentos são o meu segredo. Houve o que se chama de comunhão perfeita. Eu chamo isso de: estado agudo de felicidade. Estou terrivelmente lúcida e parece que estou atingindo um plano mais alto de humanidade. Foram os momentos mais altos que jamais tive. Só que depois... Depois eu percebi que para essas pessoas esses momentos de nada valiam, elas estavam ocupadas com outras. Eu estivera só, toda só. É uma dor sem palavra, de tão funda. (DM, p. 341)*

Como pode ser facilmente extraído desta citação, a lição que Clarice teve que aprender é que apenas no nível do interior do próprio indivíduo existe lugar para a não-palavra (“era uma dor sem palavra, de tão funda”). Ora, embora a autora afirme que “as verdades não têm palavras” (DM, p. 340), ela também sabe que, se quisermos atingir o outro, comunicar-nos com ele, teremos, necessariamente, de recorrer à palavra. Caso

contrário, ficaríamos fadados à absoluta solidão de nossos estados interiores. É o que constata Clarice ao refletir sobre o estado de graça:

*Deus sabe o que faz: acho que está certo o estado de graça não nos ser dado freqüentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para o outro lado da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum. (DM, p. 92)*

Além disso, cabe notar que essas novas significações instauradas pelo labor literário são, em princípio (pelo menos, até sua incorporação definitiva ao repertório da língua falada e sua subsequente adoção por parte de toda a comunidade lingüística), fugidias, difusas. Assim, em nos encontrando no território do indizível – ou do dito apenas em forma extremamente incipiente –, ninguém pode garantir que o significado atribuído pelo leitor à obra com que se depara seja o mesmo que o escritor, também de forma tateante, teve a intenção de transmitir. Isso, certamente, variará de acordo com cada individualidade. Mas, isso justamente, diz Merleau-Ponty, é o que constitui a grande riqueza da literatura. Afirma o autor:

*E esse uso vivo da linguagem é, ao mesmo tempo que o contrário do formalismo, o contrário de uma literatura dos “assuntos”. Com efeito, uma linguagem que só buscasse exprimir as coisas mesmas esgotaria seu poder de ensinamento em enunciados de fato. Ao contrário, uma linguagem que oferece nossa perspectiva sobre as coisas, que dispõe nelas um relevo, essa linguagem inaugura uma discussão sobre as coisas que não termina com ela, suscita ela mesma a pesquisa, torna possível a aquisição. O que é insubstituível na obra de arte – o que faz dela não apenas uma ocasião de prazer mas um órgão do espírito que encontra sua analogia em todo pensamento filosófico ou político se for produtivo – é que ela contém, melhor do que idéias, matrizes de idéias; ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, ela nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode descobrir num objeto outra coisa senão o que nele pusemos. O que há de arriscado na comunicação literária, o que há de ambíguo e irredutível à tese em todas as grandes obras de arte, não é um defeito provisório da literatura do qual se pudesse esperar livrá-la, é o preço que se deve pagar para ter uma linguagem conquistadora, que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas, a perspectivas que nunca serão as nossas, e nos desfaça enfim de nossos preconceitos (Merleau-Ponty, 2002, p. 118-119).*

Também nesta citação nos encontramos com uma alusão à função subversiva da arte, que, como já foi visto, Clarice Lispector considera fundamental. A despeito dessa virtude da linguagem literária assinalada por Merleau-Ponty, é muito importante, para o escritor, encontrar as palavras justas que expressem a significação que ele acaba de achar perdida no caos de sua própria interioridade. E essa não é uma tarefa fácil. Amíúde o escritor fracassa nessa tentativa. Afinal, como bem assinala Barthes, o escritor conta apenas com uma linguagem “pobre e plana” (Barthes, 1964, p. 14). Benedito Nunes resume essa dificuldade de seguinte forma:

*A vida introspectiva, num grau paroxístico que leva ao paradoxo da linguagem, inverte-se, pois, na alienação da consciência de si. Pelo naufrágio da introspecção, a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas do inconsciente, que não têm nome. Depois desse mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns ao sonho, aos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser uma voz dubitativa, entregue à linguagem – aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real, extralingüístico, indizível (Nunes, 1998, p. 44).*

E essa derrota perante a linguagem é expressa várias vezes por Clarice no decorrer das duas obras analisadas na presente dissertação. Assim, por exemplo, a autora afirma: “Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer” (DM, p. 79); “E meu estômago se encheu de uma água de náusea. Não sei contar” (DM, p. 267). Ou ainda:

*Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas latas geleiras (DM, p. 260).*

Para atingir essa palavra rigorosa, seria desejável inclusive que o escritor perdesse seu próprio estilo. Assim, afirma Clarice Lispector:

*Como uma forma de depuração, eu sempre quis um dia escrever sem nem mesmo meu estilo natural. Estilo, até próprio, é um obstáculo a ser*

*ultrapassado. Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer. Deus meu, eu mal queria dizer (DM, p. 142).*

Se recorrermos à definição de estilo proporcionada por Barthes em *O grau zero da escritura* decerto compreenderemos por que Clarice sente (e sabe) sua liberdade de expressão tolhida por seu próprio estilo e por que visa eliminá-lo de sua escrita. Com efeito, diz o autor:

*O estilo está quase além [da literatura]: imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento (Barthes, 1974, p. 122).*

A palavra também submete o escritor a seu próprio tempo, determinado por sua materialidade e sua sucessão. “[...] e essa história só não é rápida porque as palavras não são rápidas” (DM, p. 151), escreve Clarice num fragmento que ela mesma recupera na sua coluna de jornal, mas do qual ela não lembra a finalidade.

Essa palavra que, como já foi dito, deve ser escolhida com extremo cuidado por parte do escritor, deve conduzir ao silêncio, que é o depositário de todas as significações que se encontram ainda em estado latente por não terem sido incorporadas à linguagem comum. Por isso, na poética clariceana, a entrelinha adquire um especial protagonismo. Ela é a representante no próprio texto desse silêncio pleno de significação, mas ao qual não poderíamos aceder sem o recurso ao som, à palavra. Como assinala Merleau-Ponty em *A prosa do mundo*:

*E, obviamente, como na geometria o fato físico de um novo traçado não é uma construção, tampouco nas artes da fala a existência física dos sons, o traçado das letras no papel ou mesmo a presença de tais*

*palavras segundo o sentido que lhes dá o dicionário, de tais frases feitas, é suficiente para produzir o sentido: a operação tem seu lado interior e toda a seqüência das palavras não é senão seu sulco, não indica senão seus pontos de passagem* (Merleau-Ponty, 2002, p. 165).

Isso é perfeitamente resumido por Clarice na epígrafe do presente capítulo. Mas, além desse texto, Clarice dedica vários outros a salientar esse lugar de destaque que ela atribui à entrelinha. Talvez o que mais diretamente nos remeta ao assunto seja “Mas já que se há de escrever...”, presente nos dois livros alvo de nossa análise, só que com uma pequena variante que faz com que os dois textos se complementem e completem de uma forma perfeita. Assim, enquanto em *A descoberta do mundo*, a autora escreve “Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as palavras nas entrelinhas” (DM, p. 200), em *Para não esquecer* coloca “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (PNE, p. 25).

Com efeito, se lermos com atenção, veremos que a primeira frase remete ao lugar da palavra no discurso (as palavras devem guardar uma distância precisa entre elas), enquanto a segunda se encarrega de salientar que o lugar de entrelinha deve ser preservado (com respeito a uma eventual invasão da palavra). Deduz-se assim que, para Clarice Lispector, tanto o lugar da palavra quanto o da entrelinha deve ser perfeitamente delimitado e mantido a fim de que cada uma possa cumprir sua respectiva função, atingindo, dessa forma, a expressão visada pelo autor.

De acordo com o exposto, o silêncio, para Clarice Lispector, acaba se instituindo no ponto de partida e no ponto de chegada, no alvo de todo processo expressivo literário. Só o silêncio é perfeito: “Todas as visitas que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e nada disseram. Entendi” (DM, p. 321). Só o silêncio é completo, a palavra é apenas o modo precário pelo qual o escritor tenta atingi-lo, também precária e provisoriamente. Vejamos como Clarice traduz isso ao constatar o fracasso quase fatal da linguagem:

*Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. Sei que é uma mania muito passageira. Mas, de qualquer forma, tentarei o seguinte: uma espécie de silêncio. Mesmo continuando a escrever, usarei o silêncio. E, se houver o que se chama*

*de expressão, que se exale do que sou. Não vai mais ser: “Eu me expromo, logo sou”. Será: “Eu sou; logo sou” (DM, p. 254)*

A autora retoma, enfim, o problema da inevitável mediação da linguagem na comunicação humana, o que já foi detidamente analisado no Capítulo 2 em diante.

#### **4.3. Forma-conteúdo**

Abrimos esta seção com um ensaio incluído em *A descoberta do mundo*, que sintetiza a visão da autora sobre o assunto que abordaremos. Chama-se justamente “Forma e conteúdo”:

*Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única (DM, p. 254-255).*

O exposto na seção anterior nos remete diretamente a outra questão de vital importância para compreender a estética clariceana, antecipada nos dois capítulos anteriores, conforme diferentes aspectos salientados: a indissolubilidade entre forma e conteúdo. Com efeito, se a linguagem é significado (em palavras da própria autora, “o que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe” DM, p. 285), pelo menos no domínio da literatura, é impossível que a forma possa ser dada de antemão, pois ela mesma determinará o conteúdo. Isso obriga nossa autora a reconhecer, por exemplo: “Sei que o que eu vou falar é difícil, mas que é

que eu vou fazer se me ocorreu com tanta naturalidade e precisão?” (DM, p. 246) Diz ainda a autora, referindo-se à confecção de um romance:

*Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando e me aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca escolhi linguagem. O que fiz, apenas, foi ir me obedecendo* (DM, p. 306).

Esta idéia é abonada por Jean Rousset, quando ele afirma: “Em toda obra viva, o pensamento não se dissocia da linguagem que ele inventa para pensar-se, a experiência se institui e se desenvolve através das formas”<sup>43</sup> (1969, p. VI, tradução nossa).

Em virtude dessa mesma obediência à forma natural e espontaneamente exigida pela nova significação é que Clarice manifesta insistentemente sua recusa em relação a corrigir seus próprios textos. Assim, adverte a autora a seus leitores de jornal: “Se vocês pensam que vou recopiar o que estou escrevendo ou corrigir este texto, estão enganados. Vai é assim mesmo. Só que lerei para corrigir erros datilográficos” (DM, P. 341).

Mas afinal, qual é esse conteúdo virgem que nossa autora busca com tanta insistência? Bem, ela logo antecipa: “De estar viva – senti – terei que fazer o meu motivo e tema” (DM, p. 205). E, no ensaio “Temas que morrem” (DM, 24/05/69), numera alguns assuntos que ela gostaria de abordar em seus trabalhos:

*Eu já quis escrever o que se esgotaria numa linha. Por exemplo, sobre a experiência de ser desorganizada, e de repente a pequena febre de organização que me toma como a de uma antiga formiga. [...]  
Eu também queria escrever, e seriam duas ou três linhas, sobre quando uma dor física passa. De como o corpo agradecido, ainda arfando, vê a que ponto a alma é também o corpo.  
E é como se eu fosse escrever um livro sobre a sensação que tive uma vez que passei vários dias em casa muito gripada – e quando saí fraca pela primeira vez à rua, havia sol cálido e gente na rua. ...  
Também seria inesgotável escrever sobre beber mal. [...]*

---

<sup>43</sup> Dans toute oeuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes (Rousset. 1969, p. VI).

*E às vezes, por mais absurdo, acho lícito escrever assim: nunca se inventou nada além de morrer. [...]*  
*Eu também poderia escrever um verdadeiro tratado sobre comer, eu que gosto de comer e no entanto não como tanto. Terminaria sendo um tratado sobre a sensualidade, não especificamente a de sexo, mas a sensualidade de 'entrar em contato' íntimo com o que existe, pois comer é uma de suas modalidades – e é uma modalidade de engate de algum modo o ser inteiro.*  
*Também escreveria sobre rir do absurdo de minha condição.*  
*Ah, estou cheia de temas que jamais abordarei. Vivo deles, no entanto (DM, p. 196-197).*

Embora a autora reconheça nunca ter escrito sobre esses temas, é exatamente de sentimentos difusos e não apreensíveis pelo pensamento e pela linguagem corrente de que mais tratam suas obras. Em suma, ela realiza uma minuciosa descrição da vida interior de suas personagens, o que, quando criança – como já foi apontado no ponto 3.2. da presente dissertação – lhe trouxe algumas dificuldades para a publicação de seus textos.

Também é interessante observar, na citação acima, a reflexão da autora acerca de que a “alma é também o corpo”. Pois bem, podemos estender essa mesma consideração à relação entre conteúdo/fundo e forma ou significado/significante e linguagem.

#### **4.3.1. Gêneros literários: uma noção improcedente**

Se partirmos do exposto acima acerca da impossível separação, para Clarice Lispector, entre forma e conteúdo, tornar-se-á bastante claro por que a autora rejeita constantemente a obrigação de sujeitar-se a um gênero literário determinado. Como o conteúdo sobre o qual ela pretende escrever é inédito, naturalmente, a forma que o exprimirá deverá, por sua vez, ser criação e não repetição de um molde preestabelecido. Se realmente o que Clarice escreve é significação nova, imbricada na própria linguagem, como haveria de existir uma forma predeterminada à qual a mesma viria se amoldar, isto é, um gênero determinado?

Se bem seja verdade – como foi observado no Capítulo 1 – que Clarice escreveu muitas peças que podem ser perfeitamente classificadas dentro de um gênero

determinado – isso é certamente mais notório em seus contos –, a fusão entre o lírico e o narrativo, por exemplo, é uma constante de sua obra. Vejamos o que aponta Carlos Mendes de Sousa a respeito dessa questão:

*Os desvios, enquanto linhas de fuga, estilhaços, constituem sob diversas formas (no plano enunciativo ou estrutural) um dos procedimentos decisivos da escrita de Clarice Lispector. São eles que contribuem sobremaneira para a singularidade desse tecido impuro que o texto lispectoriano – reportamo-nos em concreto à dificuldade de o classificar genologicamente, para o que concorrem, por exemplo, as interferências da expressão lírica e da vertente filosófica (horizonte ensaístico, sem o ser), sobretudo nos romances. São justamente os romances que mais dúvidas levantam. Poderá mesmo falar-se em romances de Clarice Lispector? (Sousa, 2000, p. 378).*

E, constantemente, a própria autora, ora exprime sua franca oposição à idéia de gênero, ora reconhece sua dificuldade de lidar com as formas preestabelecidas. Vejamos alguns exemplos esclarecedores: “Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica” (DM, p. 29); “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo” (DM, p. 81). Ou ainda:

*“Uma pessoa me contou que Rubem Braga disse que eu só era boa nos livros, que não fazia crônica bem. É verdade, Rubem? Rubem, eu faço o que posso. Você pode mais, mas não deve exigir que os outros possam. Faço crônicas humildemente, Rubem. Não tenho pretensões. Mas recebo cartas de leitores e eles gostam. E eu gosto de recebê-las” (DM, p. 377).*

*Não sei bem o que é um conto. No entanto, apesar de nebulosamente, sei o que é um anticonto. Nebulosamente. Talvez eu entenda mais um anticonto porque sou antiescritora. Acho que uma pessoa é escritora se escreve quando resolve escrever: quando se propõe um tema ou lhe propõem um enredo. Ou mesmo quando apenas lhe propõem escrever. Eu não sei me comandar. Escrevo só quando “a coisa vem”. Estou doida para poder escrever um conto (Apud. Borelli, 1980, p. 71).*

No caso da crônica, é preciso lembrar que as dúvidas da autora também podem derivar da imprecisão com que a forma é definida, não existindo consenso entre os críticos literários a respeito desse assunto, como foi observado no Capítulo 1 da presente dissertação. Mas, ainda no domínio da crônica, Clarice sente uma outra dificuldade não diretamente ligada à forma, que é a relativa à escolha do tema a ser tratado (“Só que, sendo neófito, ainda me atrapalho com a escolha dos assuntos” DM, p. 29). É que, como é sabido, no meio jornalístico é importante levar em consideração o gosto do leitor e, pelo que foi dito acima, não resulta difícil deduzir, que a escrita clariceana não tem como escopo e justificativa agradar o leitor, mas promover seu autoconhecimento, o que é muito diferente. Por isso, a autora se questiona ao reparar que, a despeito de suas próprias convicções com respeito a seu trabalho, ela é influenciada também pela existência de um determinado público:

*Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de 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. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agrado. Vou dizer a verdade: não estou contente (DM, p. 113).*

E acrescenta, falando sobre o mesmo assunto: “Outro problema: num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum” (DM, p. 421).

Perfeitamente ciente desse jogo com o leitor de jornal, acaba confessando a autora: “Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais – isso sem, no entanto, deixar de escrever com gosto para o leitor de jornal e sem deixar de amá-lo” (DM, p. 421).

Ainda fazendo referência à questão da impossível separação entre forma e conteúdo e também em relação ao público, questiona Clarice:

*Ganhei o troféu da criança – 1967, com meu livro infantil O Mistério do Coelho Pensante. Fiquei contente, é claro. Mas muito mais contente ainda ao me ocorrer que me chamam de escritora hermética Como é? Quando escrevo para crianças, sou compreendida, mas quando escrevo para adultos fico difícil? Deveria eu escrever para os adultos com as palavras e os sentimentos adequados a uma criança? Não posso falar de igual para igual?*  
*Mas, oh Deus, como tudo isso tem pouca importância (DM, p. 79).*

Com efeito, a forma que exigirá a expressão de “sentimentos adequados a uma criança” não há de ser a mesma na que deverão ser vazadas outras significações provindas das profundezas da interioridade, que a autora pretenderá dirigir a leitores adultos que possivelmente se encontrem nelas, ao identificar-se. Mais uma vez, Clarice exprime sua impaciência ao se achar discutindo uma questão que, para ela, encontrar-se-ia mais do que resolvida.

Por último, consideramos que, talvez, esta posição clara de Clarice em face da noção de gênero, coloque ainda mais sob suspeita nossa provisória tipologia do Capítulo 1. Porém, acreditamos que a mesma serve, não apenas como forma de ordenação básica para o trabalho de pesquisa sobre um texto especialmente múltiplo e, por isso, de difícil abordagem, como também como advertência para o leitor distraído que compra um livro catalogado sob o simples rótulo de “crônicas”.

#### **4.4. A escrita clariceana: literatura ou bruxaria?<sup>44</sup>**

Também sobre seu trabalho específico, o mais concreto, o que consiste em afrontar a folha de papel em branco e nela traçar as palavras que irão contornar (e produzir) as novas significações literárias, Clarice Lispector nos fornece algumas pistas interessantes. Ainda que, como já foi apontado no capítulo anterior, a autora, em “Como é que se escreve?” (DM, 30/11/68), diz desconhecer absolutamente o modo como se escreve, em suas obras transparecem uma série de marcas que definem, sem dúvida, para além de seu estilo – no sentido apontado acima – uma determinada escritura que,

---

<sup>44</sup> Alusão a comentário realizado por Otto Lara Resende a Claire Varin: “Tem que tomar cuidado, a Clarice não é literatura, é bruxaria”. (Apud. Varin, 1989, p. 58)

certamente, envolve uma técnica que a autora dominava. Ela mesma alude à mesma em “Humildade e técnica” (DM, 04/10/69) e o faz da seguinte forma:

*Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de ... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse estilo (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em humildade, não me refiro à humildade no sentido cristão (como ideal a ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica. [...] Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente (DM, p. 237).*

Essa mesma idéia de que a expressão vem praticamente de forma espontânea e de que a grande dificuldade reside em definir de alguma forma um sentimento ou sensação nova que dará lugar a uma nova significação aparece exprimida também em “Escrever ao sabor da pena” (DM, 14/03/70). Todavia, o verbo “procurar”, utilizado na citação acima, é justamente o que confirma que Clarice se serve de uma técnica e não apenas de um estilo (o signo de exclamação indica, aliás, que a autora é consciente disso). Embora ela diga que nunca teve um problema de expressão, ao mesmo tempo, afirma que chegar a essa mesma expressão é trabalhoso (“só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”). Afinal, como nos lembra a narradora de “Travessuras de uma menina” (DM, 17/01/70), quando a gente só sabe usar as próprias palavras, escrever é simples (DM, p. 263). E a mesma autora confirma essa dificuldade quando diz: “Estou escrevendo com muita facilidade, e com muita fluência. É preciso desconfiar disso” (DM, p. 375). Ou quando, junto a Tom Jobim, confessa: “– Sofro se isso acontecer, que alguém leia meus livros apenas no método do vira-depressa-a-página dinâmico. Escrevi-os com amor, atenção, dor e pesquisa, e queria de volta como mínimo uma atenção completa” (DM, p. 358-359).

Bem, achamos que as palavras “atenção” e “pesquisa”, incluídas na citação, resultam o suficientemente eloqüentes para abonar nossa hipótese.

De outro lado, a dificuldade cresce quando a nova significação vem na forma de uma obra extensa, como, por exemplo, um romance. Isso implica, evidentemente, como

relata a própria autora, “além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil” (DM, p. 285). Essa “visão inicial” que deve ser recuperada, por sua vez, leva-nos novamente ao domínio do lírico, que, como Staiger (1975) salienta, está sempre relacionado à tradução de uma certa “disposição anímica” fugaz.

Além disso, a forma, ao se constituir, não parece obedecer a nenhuma cronologia. Diz a autora, fazendo referência à elaboração de *A maçã no escuro* – romance, cabe notar, de entre 350 e 500 páginas, dependendo da edição –, que não se lembra onde foi o começo e nem se começou pelo começo porque “tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano” (DM, p. 285), mas que sim lembra que

*[...] o livro foi se levantando por assim dizer ao mesmo tempo, emergindo mais ali do que aqui: eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo dois, por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 18 (DM, p. 285).*

Ora bem, na verdade, essa desordem aparente parece fazer parte do que a própria autora chama seu método de trabalho. Vejamos como ela descreve o mesmo:

*Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem. Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. A história interminável que então comecei a escrever (com muita influência de O lobo da estepe, Herman Hesse), que pena eu não a ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era*

*preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil...* (DM, p. 286).

Certamente são esse método e essa técnica os que permitem à autora atingir a objetividade que se atribui no seguinte trecho de “Fios de seda” (DM, 17/05/69):

*Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras, as palavras não se podem evitar (DM, p. 194).*

De fato, as palavras sempre são objetivas porque servem de ponte entre o escritor e seu leitor, estabelecendo um domínio comum a partir do qual a comunicação se torna possível, em maior ou menor medida. Dessa forma se explica que, como assinala Elena Losada Soler (1994, p. 127), “Localizar-se no vácuo a partir da intuição. Escrever não é um processo intelectual para Clarice Lispector, embora o resultado seja uma prosa altamente intelectualizada”. De fato, apesar de Clarice, na citação acima, afirmar que não é preciso ser inteligente para escrever, ela se revela em extremo consciente em relação a sua tarefa, exercendo-a com a máxima precisão. É que – vale a pena lembrar – é preciso considerar as implicações ou conotações de que o adjetivo “inteligente” se encontra investido no contexto da poética clariceana, o que já foi analisado no capítulo 2. Como diz Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector*, “A escritura clariceana é instintiva, intuitiva e sensorial. Contudo, não esqueçamos que a ficcionista é também, paradoxalmente, uma inteligência vigilante, que submete o ser e a linguagem a uma pesquisa vital e contínua” (De Sá, 1993, p. 329).

Na verdade, toda essa aparente contradição é resolvida se lembrarmos o método de trabalho clariceano a que fizemos referência no Capítulo 1 da presente dissertação e que, certamente, está associado à face lírica de sua criação. A primeira etapa, de anotação de diversos fragmentos que chegavam à autora por via da inspiração, responde por essa espontaneidade que Clarice alega ao descrever sua forma de

escrever. E a segunda, de ordenação desses fragmentos, envolve o trabalho rigoroso e detido sobre a palavra.

#### **4.4.1. A composição: alguns traços do trabalho clariceano**

Apesar de não encontrar, entre as páginas de *A descoberta do mundo* e de *Para não esquecer*, material suficiente para exemplificar de forma satisfatória os pontos de que trataremos na presente seção, consideramos pertinente introduzir algumas questões sobre as que Clarice também fornece algumas indicações – embora sumárias - nos volumes referidos, porque as mesmas poderão ser aproveitadas em futuros trabalhos sobre a obra da autora.

Em primeiro lugar, a autora publica, nas páginas de *O Jornal do Brasil*, uma pequena reflexão acerca do uso de palavrões nas obras literárias, dizendo:

*Eu própria não uso palavrões porque na minha casa, na infância, não usavam e habituei-me a me exprimir através de outro linguajar. [...] Qual é então o problema que o uso do palavrão adequado a um texto poderia suscitar? E sem falar que, agrade ou não, o palavrão faz parte da língua portuguesa (DM, p. 36).*

Ora, apesar de a autora justificar o uso de palavrões em obras literárias quando o mesmo é pertinente de acordo com o contexto da obra (ela se refere, especificamente, nesta crônica, à ocorrência de alguns palavrões em peças de teatro), não renunciando o escritor, assim, a nenhum dos recursos disponíveis na língua corrente, ela parece adotar na escrita o mesmo costume aprendido na casa materna. Com efeito, Clarice utiliza em seus textos uma língua padrão, sendo muito difícil – senão impossível – encontrar em suas páginas termos de baixo calão. Inclusive, a linguagem coloquial é rara em suas obras, restringindo-a, a autora, a algumas personagens específicas pertencentes a estratos sociais inferiores. Como não há exemplos desse último tipo nas duas obras estudadas, sirvam de exemplo disso todas as citações transcritas na presente dissertação.

Podemos encontrar na escrita de Clarice Lispector – como já foi assinalado no Capítulo 1– exemplos de materialização do discurso mediante recursos como alterações do léxico ou o uso de onomatopéias e aliteraões. Sirva de exemplo a crônica “Preguiça” (DM, 21/10/72).

No que se refere ao nível sintático da língua, diz a autora, aludindo a um diálogo que travou, em Texas, com um tradutor de *A maçã no escuro*:

*Só que não entendi uma coisa: no prefácio sobre literatura brasileira, que ele conhece a fundo, disse que eu era mais difícil de traduzir que Guimarães Rosa, por causa de minha “sintaxe”. Eu lá tenho sintaxe, coisa alguma. Não entendo. Aceito. Gregory Rebassa deve saber o que diz (DM, p. 352).*

Embora concordemos parcialmente com Affonso Romano de Sant’Anna quando ele afirma que o inusitado da construção clariceana reside “apenas no sentido imagético e semântico, não na sintaxe” (Sant’Anna, 1973, p. 207), a existência de uma sintaxe característica de Clarice Lispector não é difícil de corroborar para quem lê seus textos. Às vezes, a autora utiliza uma sintaxe descontraída que acompanha o fluir da consciência da personagem (isso se torna evidente quando a autora se serve do procedimento de fluxo de consciência em monólogos interiores diretos ou indiretos). Outras vezes, a sintaxe acompanha o raciocínio da autora ou de seus personagens. Faltam nesses fragmentos, muitas vezes, concatenações e separações, que caberá ao leitor suprir. Vejamos alguns exemplos colhidos dos livros alvo de nossa pesquisa: a) “Essa capacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de ... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento” (PNE, p. 43); b) “Impossível! impossível que essa doçura de ar não traga outras! diz o coração se quebrando” (DM, p. 34); c) “Que ânsia, que cuidado com o corpo perdido, o espírito aflito nos olhos, ah, mas as pupilas essas límpidas” (DM, p. 195).

Ainda, em instâncias mais propriamente narrativas, os críticos de sua obra assinalam, freqüentemente, a ocorrência de determinados recursos, verdadeiras marcas do discurso clariceano, como, por exemplo, a repetição ou a proposição subordinada subjuntiva iniciada com “como se” (De Sá, 1993; Gotlib, 1995a). Olga de Sá, em obra citada, também realiza uma análise dos tempos verbais utilizados pela

autora. E, ainda, não devemos esquecer a recorrência com que a autora termina frases com preposição. O pequeno ensaio “Ir para” (DM, 16/09/67), desde seu título, constitui um exemplo dessa marca clariceana. Mas vejamos um exemplo colhido de um texto todo construído com base em repetições, “A alegria mansa – Trecho” (DM, 04/05/68):

*Pois a hora escura, talvez a mais escura, em pleno dia, precedeu essa coisa que não quero sequer tentar definir. Em pleno dia era noite, e essa coisa que não quero ainda tentar definir é uma luz tranqüila dentro de mim, e a ela chamariam de alegria, alegria mansa. Estou um pouco desnorteadada como se um coração me tivesse sido tirado, e em lugar dele estivesse agora a súbita ausência, uma ausência quase palpável do que era antes um órgão banhado da escuridão diurna da dor (DM, p. 98).*

A respeito da pontuação, resulta assaz ilustrativo o pedido que Clarice dirige ao linotipista de seus livros, nos seguintes termos: “Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar” (DM, p. 74).

Independentemente de a autora exprimir, através dessa exigência (antes que pedido), sua não-convivência com tudo o que for de alguma forma limitar a liberdade de expressão, isto é, estabelecer uma forma predeterminada para uma significação que se encontra justamente em formação, é preciso esclarecer que, no trabalho de Clarice, a pontuação não servia apenas para marcar “a respiração da frase”; de fato, ela era mais um recurso expressivo plenamente aproveitado pela autora. Talvez os exemplos mais paradigmáticos dessa função criativa da pontuação sejam os encontrados em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Com efeito, o romance (se for possível catalogá-lo assim) começa com uma vírgula e termina com dois pontos, dando assim uma clara noção de continuidade. Mas, em *A descoberta do mundo*, deparamo-nos com dois exemplos – fragmentos, justamente, de *Uma aprendizagem* – em que se constata um uso especial do travessão e do parêntese, excedendo nosso objeto de pesquisa a determinação da função expressiva que esse uso tem no contexto da obra supracitada. Trata-se dos fragmentos “Flor mal-assombrada e viva demais” (DM, 06/05/72) e “Ao que leva o amor” (DM, 20/01/73).

Diz também nossa autora em “Sim e não” (DM, 14/03/70): “Eu sou sim. Eu sou não. Aguardo com paciência a harmonia dos contrários. Serei um eu, o que significa também vós” (DM, p. 279). No nível léxico, essa premissa, já analisada no capítulo 2 da presente dissertação (relacionada a outro aspecto da visão de mundo clariceana), pode perfeitamente ser traduzida pelo uso recorrente que a autora realiza dos contrastes, antíteses, paradoxos ou oxímoros em toda a extensão de sua obra, sobretudo em momentos da narrativa em que são descritos estados anímicos não abrangidos ainda pela linguagem corrente. Através desses recursos, a autora transcende o binarismo característico da linguagem analítica, mostrando que podem existir coisas que, não apenas não se ajustam a seus estreitos limites, como os transcendem. Por isso, é justamente nesses momentos em que podemos afirmar com mais convicção que Clarice está inaugurando, no âmago da própria expressão, significações novas. Assim, por exemplo, a escritora constrói o momento de máxima tensão experimentado pela pequena protagonista de “A princesa” (DM, 23/08/69):

*O que era? Mas, o que fosse, não estava mais ali. Um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara ‘**eu também quero**’, desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num **desejo retrátil** que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, em tentação, fora quase dela: **o escuro dos olhos** vacilou como em **ouro**. Uma astúcia passou-lhe então pelo rosto\_ se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. Nos olhos que pestanejaram à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina. Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça\_ ela me queria para ela. [...]*

*Tinha que se dar – por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. [...]*

*Não sem dor. Em silêncio eu via a **dor** de sua **alegria difícil**. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. ... A agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão. [...] Quase **sorria** então, como se estendida numa mesa de operação dissesse que não estava **doendo tanto** (DM, p. 223, grifo nosso).*

Ou ainda, em outros dois textos, escreve a autora:

*Sinto hoje, e também mordente, uma espécie de **lembrança ainda vindoura** do dia de hoje. E dizer que nunca, nunca dei isto que estou sentindo a ninguém e a nada. Dei a mim mesma? Só dei na medida em que a **pungência** do que é **bom** cabe dentro de nervos tão frágeis, de mortes tão suaves. Ah, como quero morrer. Nunca ainda experimentei morrer – que abertura de caminho tenho ainda à frente. Morrer terá a mesma **pungência indivisível do bom**. A quem darei a minha morte? Que será como os primeiros **calores frescos** de uma nova estação. Ah, como a **dor** é mais **suportável e compreensível** que essa promessa de **frígida** e líquida **alegria** de primavera. É com tal pudor que espero morrer: **a pungência do bom** (DM, p. 34, grifo nosso).*

*O amor pela **vida mortal a assassinava docemente**, aos poucos. E o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa **paz estranha e aguda**, que já está começando a **me doer** como uma **angústia**, como um grande silêncio? A quem dou minha **felicidade**, que já está começando a **me rasgar** um pouco e **me assusta**? (DM, p. 35, grifo nosso).*

Enfim, os exemplos abundam em toda a obra de Clarice Lispector e não é difícil ao leitor atento detectá-los por ele mesmo.

É nesse sentido que Olga de Sá, que em *A escritura de Clarice Lispector* analisa especialmente a questão da epifania<sup>45</sup> no trabalho de nossa autora, afirma que ela opera uma epifania também no nível da própria linguagem. Ora, se lembrarmos mais uma vez a indissolubilidade que Clarice aponta entre forma e conteúdo, essa afirmação se torna especialmente pertinente e lógica. Só que, como bem aponta a crítica, “Clarice não usa a epifania do vocábulo, em si mesmo, não cria palavras-metáforas como Joyce. Seu caminho é próprio” (De Sá, 1993, p. 206). De fato, é no arranjo singular dos termos já disponíveis na própria língua que reside o caráter epifânico da escrita clariceana.

Mas... apesar de tudo o dito e o não-dito na presente dissertação, sempre resta a Clarice Lispector a sensação de fracasso de sua arte, a eterna insatisfação em relação às limitadas possibilidades oferecidas pela linguagem e pelo trabalho que o escritor realiza sobre a mesma. Consideramos que o seguinte trecho traduz com exatidão esse sentimento da autora:

---

<sup>45</sup> A epifania clariceana – herdada de Joyce – consiste na tomada súbita de consciência por parte de uma personagem de uma determinada situação existencial pela qual ela está atravessando.

*Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o enchesse com seus próprios desejos (DM, p. 347).*

Fracasso, talvez, sim. Mas, em todo caso, como sintetiza Plínio W. Prado Jr., tratar-se-ia de um fracasso sublime, porquanto Clarice Lispector demonstrou sobejamente ter cumprido a missão atribuída ao artista pela Natureza: a de exprimir seu ser poético. De fato, assim ela o fez, ao fazer surgir das próprias entranhas do fundo silencioso, palavras que dão testemunho de sua existência inexprimível, apontando, dessa forma, novas trilhas de pesquisa sobre a linguagem e contribuindo, sem dúvida, para o enriquecimento de sua tão amada língua portuguesa.

## 5. Conclusão

[...] faze com que ele receba o mundo sem medo, pois para esse mundo incompreensível nós fomos criados e nós mesmos também incompreensíveis, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la... (DM, p. 32).

*“Um de meus filhos comprou um pintinho amarelo. Que pena que dá. Sente-se nele a falta de mãe. O susto de ter nascido do nada. E nenhum pensamento, apenas sensações” (DM, p. 75).*

A primeira epígrafe que escolhemos para introduzir nossas reflexões finais faz parte de uma prece. Clarice está rezando por um padre. Só que Clarice não reza exatamente para o mesmo Deus para o qual o padre rezaria. Com certeza, esse padre não diria que nascemos do nada, como o faz a autora na segunda epígrafe. Vejamos, então, em que consiste esse “nada” para Clarice Lispector e todas as implicações que ele carrega em relação a sua arte, de acordo com a análise que desenvolvemos na presente dissertação com base em *Para não esquecer* e *A descoberta do mundo*.

Como vimos na p. 51, Clarice Lispector, em certos momentos, adota uma idéia panteísta de Deus. De acordo com a mesma, tudo o que existe foi criado por uma Natureza naturante, dotada de uma potência vital primigênia. E o homem não é uma exceção, pois, como salienta a autora na primeira epígrafe escolhida para esta conclusão, “há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso”. Só que o ser humano parece ter sido produzido para desempenhar uma missão especial: a de possibilitar o desvelamento dessa natureza, isto é, seu aparecer. Diz Dufrenne (1969, p. 211) que todo ser visa, com efeito, ao aparecer. E essa tarefa só poderia ser destinada a uma consciência que ordenará e nomeará, através da linguagem que lhe é imanente, no caso do ser humano, todas as coisas que a circundam, transformando-as, assim, em “seres para”. É exatamente nisso que reside a interdependência de natureza e homem que Merleau-Ponty assinala ao utilizar a expressão “mundo vivido”. No entanto, alerta o filósofo francês, o homem deve cuidar-se de não se afastar da natureza para nunca

mais voltar. E isso é, com efeito, o que ele faz ao congelar a Natureza sob os conceitos de um cientificismo extremo.

Ora, a linguagem corrente, cotidiana, emerge do pensamento analítico que constrói esses conceitos, que resgatam das coisas apenas o que é comum a elas e às outras da mesma espécie a fim de obter determinado benefício ou proveito. E é utilizando essa espécie de inteligência que o homem, que não foi dotado por outras armas pela Natureza, consegue subsistir no mundo. Porém, ele deverá se despir de todo esse edifício conceitual se quiser atingir a essência do ser, porquanto “essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la”. É nesse sentido que a ignorância adquire uma nova significação na visão de mundo clariceana, pois, como observa Clarice Lispector em “Diálogo do desconhecido” (DM, 06/05/72):

*Eu sei de muito pouco. Mas tenho a meu favor tudo o que não sei e – por ser um campo virgem – está livre de preconceitos. Tudo o que não sei é minha parte maior e melhor: é a minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que constitui a minha verdade (DM, p. 415).*

Assim, a ignorância conferiria ao homem, em função de sua pureza, uma potencialidade muito maior de aproximação daquela verdade primordial tão visada. Só que, como foi apontado na p. 90 da presente dissertação, Clarice tem plena consciência de que sua ignorância não é suficiente e de que ela deverá realizar todo um trabalho de “purificação” ou de “libertação” se quiser desempenhar a outra função que a Natureza parece ter-lhe delegado: a de expressão de seu ser poético, isto é, “a potência que se revela no aparecer da Natureza” (Dufrenne, 1969, p. 235). Em outras palavras, esse ser poético deixa de manifesto um fundo pré-humano que subjaz ou circunda todas as coisas como uma espécie de aura (transcendendo, portanto, a matéria) e que dá conta daquela primeira potência geradora de toda vida.

Esse ser poético aparece de forma mais acentuada no sublime da Natureza, isto é, tudo o que devido a sua grandiosidade e incomensurabilidade produz um conflito no interior do indivíduo entre sua razão e sua imaginação, conflito que apenas é resolvido pela razão através da noção de infinito. Porém, o poeta sente que esse conceito (“infinito”) não resulta satisfatório para a expressão da sublimidade da natureza. Isso porque aquele fundo primordial de que ele dá conta é silencioso e, portanto,

incompreensível. Esse fundo é, por sua vez, o que une mais profundamente homem e natureza, enquanto é origem e cerne de tudo. É nesse sentido que Clarice aponta que tanto o mundo quanto nós somos incompreensíveis. Assim resume a própria autora seu descontentamento ou insatisfação em relação ao referido “infinito”:

*Mas, considerando que nós somos um fato, quer dizer, cada um de nós é um fato – ou, pelo menos, como lidar conosco mesmos sem, como andaime necessário, não nos tratarmos como um fato? – como eu ia dizendo, considerando que cada um de nós é um fato, a tendência é transformarmos o que é (existe) em fatos, em transformarmos o impulso em sua aplicação. E fazemos com que o atonal se torne tonal. E darmos um finito ao infinito, numa série de finitos (infinito não é usado aqui como quantidade imensurável, mas como qualidade imanente). O grande desconforto vem de que, por mais longa que seja a série de finitos, ela não esgota a qualidade residual de infinito (que na realidade não é residual, é o próprio infinito). O fato de não esgotar não acarretaria nenhum desconforto se não fosse a confusão entre ser e o uso do ser (DM, p. 247).*

Ora, para captar o ser poético (ser sem uso), o homem deve voltar a uma visão primordial da natureza e se despir de todo utilitarismo. Deve aprender a olhar para as coisas em sua integridade e não apenas de acordo com determinado objetivo. Deve recuperar a visão das coisas como elas são. É que, não apenas no sublime se manifesta o ser poético da natureza. O sublime apenas causa um impacto maior, mas tudo o que existe é permeado por aquele mesmo fundo vital.

A arte, enquanto atividade expressiva por excelência, será a instância em que o homem poderá cumprir com essa missão. Não importa de que tipo de arte se trate. Como bem aponta Dufrenne, a percepção do poético é o ponto de partida e justificativa de todas as artes. Nesse sentido, a arte e o artista não fazem mais do que obedecer (e imitar) à própria Natureza, ao deixarem transparecer, para além de sua própria matéria (palavras, cores), algo que a transcende e que remete ao domínio daquela natureza apenas naturante e, por conseguinte, pré-humana e silenciosa.

É nesse sentido que defendemos, no decorrer de nosso trabalho, que Clarice Lispector concebe uma arte do sublime e não mais do belo. Ao dar uma primazia absoluta à expressão dessa essência de vida que une todos os seres, ela se localiza, em primeiro lugar, no âmbito do sublime, para, mais tarde, poder estender sua visão, inclusive, aos fatos mais banais. No belo, pelo contrário, existe um acordo entre a

imaginação e o entendimento e esse é o maior indicador de que não estamos ainda fora do âmbito do pensamento analítico. Nada produz inquietação no belo, em face dele apenas experimentamos um sentimento de prazer, que, aliás, constitui a própria definição do belo.

Ora, para que Clarice Lispector possa atingir esse sublime, a literatura, sua arte específica, exigirá que ela estenda aquele novo (ou, melhor, renovado) modo de ver as coisas, (re)conquistado com esforço e dedicação constantes, à linguagem. Isso porque, como assinala a autora em *A hora da estrela*, através de seu *alter ego* Rodrigo S. M., “Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (Lispector, 1992, p. 28-29).

Com efeito, nesta citação, a autora parece resumir toda sua tarefa: fazer com que, por entre as palavras (ou por trás delas) – como por entre as coisas, na natureza – possa se manifestar aquela tessitura de vida que une todos os seres. Assim, a linguagem na literatura deve imitar a própria natureza. Como observa Mikel Dufrenne, em *O poético*:

*Trazendo o selo da linguagem, o real se oferece ao homem sob as espécies de um mundo que esse pode conhecer e onde pode reconhecer-se um mundo à sua medida, onde, ainda que derrotado e esmagado, ele pode ser a medida de todas as coisas. Essa promessa de racionalidade que a linguagem encerra é uma promessa de humanidade. Certamente, o reino do logos não está assegurado para toda a eternidade: lógica nenhuma pode reivindicar a prioridade. Mas basta que a Natureza se consagre à linguagem, que as coisas possam ser nomeadas. O indefinido do fundo não se furta às definições; e essas são possíveis apenas porque as coisas são nomeáveis: a lógica pressupõe a poesia. As definições, como diz o lógico, “têm sempre como objeto os símbolos, porque apenas esses têm significações que podem ser explicitadas pelas definições”. O definiendum é um símbolo, e o definiens é um outro símbolo ou grupo de símbolos que têm a mesma significação que o definiendum. Mas, se o pensamento não é outrotanto remetido indefinidamente de uma linguagem a outra (a menos que não se interrogue sobre esse formalismo), se pode mover-se no interior de uma mesma linguagem, é porque essa linguagem tira sua significação diretamente do real que nomeia. Cada definição nominal está sobre o fundo da definição real. E é a poesia que primeiramente nos dá a certeza disso. Aliás, fá-lo de maneira paradoxal, pois cauciona a definição lexical ao recusar-se aparentemente a observar o uso ao qual essa definição se refere. Assim, chama um promontório de pastor, uma mulher de rosa ou*

*céu. Faz isto precisamente para manter-se fiel ao real, mais do que ao uso, para fazer aparecer esse real ao qual a linguagem adere sob pena de anular-se, pois o real empresta-se a ela. O poeta sabe perfeitamente que foi-lhe delegado pela Natureza esse poder de nomear que exerce com prazer, por vezes com orgulho (Dufrenne, 1969, p. 238-239);*

Na visão clariceana, o artista, não apenas sabe de sua missão, como se sente impelido a desempenhá-la por uma força que não precisa e nem espera sua aprovação: a própria força da natureza naturante.

Essa essência vital pertence, por sua vez, ao domínio do silêncio e é por isso apenas na entrelinha que ela pode ter lugar. Ela não pode ser dita, só pode ser sugerida. E é justamente nesse silêncio que o poeta irá procurar as significações ainda não captadas pelos símbolos (no sentido utilizado por Dufrenne em citação acima) e, portanto, pela linguagem que serve ao pensamento analítico. Para isso, o escritor deverá se tornar ignorante, esquecendo uma linguagem utilitária e todos os preconceitos que ela implica. Assim, ele conseguirá despir as palavras de seu uso, fazendo-as tornar ao real do qual partiram.

Em virtude dessa função especial atribuída pela Natureza ao poeta e como conseqüência desse trabalho que ele deve realizar sobre a linguagem, seu discurso se tornará lírico, porquanto, primeiro, remete a si mesmo por trazer em seu próprio âmago essas novas significações; e, segundo, esse novo conteúdo – ao estar ligado àquele fundo pré-humano – facilmente se transforma em motivo para as divagações do escritor. É que essas significações estão ligadas ao estágio pré-verbal da consciência (ou ao inconsciente), não podendo, por isso, o escritor, atingi-los, compreendê-los e, em seguida, nomeá-los diretamente, mas apenas, aproximar-se deles. Assim, servindo-nos mais uma vez da terminologia utilizada por Käte Hamburger em sua teoria, compreenderemos por que esse novo objeto-de-enunciação nunca poderá ser alvo, como acontece em qualquer enunciado de realidade. Em decorrência disso, o sujeito-de-enunciação (sujeito lírico, quando corresponder) será o protagonista do enunciado.

É justamente isso o que observamos no trabalho de Clarice Lispector. De fato, é quase impossível encontrar alguma composição da autora em que não nos deparemos com trechos eminentemente líricos mais ou menos extensos.

No entanto, esse trabalho de aproximação da “coisa”, como chama amiúde Clarice àquela essência de vida (ou divina, de acordo com sua concepção de Deus) não visa atingir um fim, esgotando-se em si mesmo. É que logo a questão do sublime coloca o indivíduo perante um terror: o caráter caótico (e ilimitado) da imaginação humana. É justamente em virtude dessa desordem que a razão deve agir, violentando a imaginação ao trazê-la para seu domínio, circunscrevendo-a sob a noção de infinito. E talvez seja aí também que resida a ligação mais íntima entre vida e escrita que Clarice não se cansava de apontar. É que o poeta tem em suas mãos um instrumento que pode conduzi-lo à loucura, à alienação, à incomunicação. Pois a extrema lucidez que suporia a apreensão daquela tessitura da existência confunde-se imediatamente com a loucura, com o afastamento definitivo em relação a nosso mundo racional e relacional. Clarice chama a atenção sobre esse perigo quando escreve, em “Estado de graça – Trecho” (DM, 06/04/68):

*Deus sabe o que faz: acho que está certo o estado de graça não nos ser dado freqüentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para o outro lado da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum. [...]*

*É preciso não esquecer que o estado de graça é apenas uma pequena abertura para uma terra que é uma espécie de calmo paraíso, mas não é a entrada nele, nem dá o direito de comer dos frutos de seus pomares.*

*Sai-se do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não se tenha sorrido, é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave. E sai-se melhor criatura do que se entrou. Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais (DM, p. 92-93).*

Os estreitos limites que o ser humano não está preparado para romper são os impostos pela própria linguagem, uma linguagem que serve aos propósitos de nosso pensamento, sem o qual não teríamos nenhuma condição de subsistir. E Clarice conhece perfeitamente a limitação de sua arte (derivada da limitação da humanidade). Achemos que em “O segredo” (PNE, p. 23), ela exprime essa finitude da arte de forma paradigmática:

*Há uma palavra que pertence a um reino que me deixa muda de horror. Não espantes o nosso mundo, não empurres com a palavra incauta o nosso barco para sempre ao mar. Temo que depois da palavra tocada*

*fiquemos puros demais. Que faríamos de nossa vida pura? Deixa o céu à esperança apenas, com os dedos trêmulos cerro os teus lábios, não a digas. Há tanto tempo eu de medo a escondo que esqueci que a desconheço, e dela fiz o meu segredo mortal* (PNE, p. 23).

É que, uma vez do outro lado da vida, não existe possibilidade de retorno. É-se empurrado “para sempre ao mar”, esse mesmo mar que tantas vezes é utilizado para simbolizar a origem de toda vida. É justamente o segredo da gênese da vida o que deve ser preservado, cabendo apenas a Deus (seja qual for o sentido que confirmamos ao termo), embora sua procura constitua para o escritor e para homem em geral o sentido da vida e da arte por excelência. Como sintetiza George Steiner em *Langage et silence*:

*Através de seus versos, o artista se esforça por prender o ideal, mas deve cuidar-se de abraçá-lo com demasiada força. O espírito criador que guia sua busca atinge as muralhas da Cidade de Deus; é, no entanto, ao homem que cabe saber quando empreender a retirada, se não quiser ser consumido como foi Ícaro, pela proximidade aterradora de um poder superior, de um Logos desmesurado. No paraíso perdido de Jérôme Bosch, o cantor é dilacerado pela sua lira.*<sup>46</sup> (Steiner, 1969, p. 69-70)

*Assim, o destino do poeta (controlado pelo homem) é, ousadamente, ir, mas sem nunca pretender chegar. Clarice resume tudo isso numa só frase: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa”* (PNE, p. 169).

Essas reflexões finais pretendem apenas mostrar, a modo de síntese, o centro das considerações clariceanas que irradiará todas as facetas do projeto estético da autora. Consideramos que os livros selecionados como *corpus* para nossa dissertação forneceram o material suficiente como para fundamentar as idéias centrais que subjazem ao trabalho da escritora. A despeito disso, acreditamos que nossa pesquisa deverá ser aprofundada à luz de outras colocações filosóficas, estéticas e metalingüísticas que permeiam o restante de sua produção. E, ainda, conferir nas outras obras de Clarice Lispector se esse projeto foi efetivamente levado à prática pela autora de forma parcial ou total e como o mesmo se traduz no trabalho específico de

---

<sup>46</sup> À travers ses vers, l'artiste s'efforce de saisir l'idéal, mais il doit se garder de l'étreindre avec trop de force. L'esprit créateur qui guide sa recherche atteint les murailles de la Cité de Dieu; c'est pourtant à l'homme que revient de savoir quand battre en retraite, s'il ne veut être consume, como le fut Icare, par la proximité terrifiante d'une puissance supérieure, d'un Logos démesuré. Dans le paradis perdu de Jérôme Bosch, le chanteur est écartelé sur sa lyre (Steiner, 1969, p. 69-70).

escrita. Além disso, seria interessante comparar o resultado dessa pesquisa (isto é, as implicações concretas que as concepções filosóficas e estéticas clariceanas acarretam para sua escrita) com o trabalho realizado por outros autores de viés introspectivo, como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Osman Lins ou Lygia Fagundes Telles, colaborando, dessa forma, a definir se existem relações entre os mesmos que permitam falar numa corrente introspectiva dentro da Literatura Brasileira com traços próprios e definidos.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAL

### 6.1. Bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 4ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- ARISTOTELES. *Poética*. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1985.
- ARRIGUCCI, David. *Fragmentos sobre a crônica*. In: Enigma e comentário. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BARRETO, Marco Heleno. *A imaginação e o sublime – Herança de um pavor: de Kant a Bachelard*. In: *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.
- BERGSON, Henri. *A alma e o corpo*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente (introdução)*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *A questão do enredo no conto: o caso da literatura latino-americana contemporânea*. In: *Literatura Comparada. Memória e Região*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. *As fronteiras da literatura*. In: *Gêneros de Fronteira. Cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã Editora, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa. Vol. 3*. São Paulo: Saraiva, 1965.
- CANDIDO, Antônio. *A vida ao rés-do-chão*. In: *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Organização Setor de filologia da FCRB. São Paulo: Ed. Unicamp, 1992.
- CANDIDO, Antônio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil vol. 6*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio/UFF, 1986.
- CROCE, Benedetto. *A poesia*. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.

DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes. Emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DE OLIVEIRA, Bernardo B.C. *O juízo de gosto e a descoberta do outro*. In: *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DO CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty. Uma introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

ÉLUARD, Paul. *Anthologie des écrits sur l'art*. Paris: Éditions cercle d'art, 1952.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice. Uma vida que se conta*. 2 Ed. São Paulo. Ática: 1995a.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 1995b.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HELENA, Lúcia. *A Literatura segundo Lispector*. In: *Clarice e o feminino*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, N°104, p. 25-42, janeiro-março de 1991.

HUGO, Vítor. *Do grotesco e do Sublime. Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2º Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.

KLEIN, Ana Inez. *Crônica e história: a trajetória de seus encontros e desencontros e a análise da "Antigualhas..." de Antonio A.P. Coruja à luz de reflexões atuais sobre esta relação*. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação de mestrado), outubro de 1997.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LIMA, Luiz Costa. *O conto na modernidade brasileira*. In: *O Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores Ltda., 1982.

LINS, Álvaro. *A experiência incompleta: Clarice Lispector*. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 186-191, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 19º ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1980.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LOSADA SOLER, Elena. *La palabra rigurosa*. In: *Mujeres y Literatura*. Barcelona: Àngels Carabí y Marta Segarra Editores, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MADISON, Gary Brent. *The phenomenology of Merleau-Ponty. A search for the Limits of Consciousness*. USA: Ohio University Press, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MEYER, Merlise. *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica*. In: *A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Unicamp, 1992.

MILLIET, Sérgio. *Perto do coração selvagem*. In: *Diário Crítico*. V. II. 2º Ed. São Paulo: Martins, p. 27-32, 1981.

MOISES, Massaud. *A criação literária. Introdução à Problemática da Literatura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

MOISES, Massaud. *A criação literária. Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOISÉS, Massaud. *Clarice Lispector*. In: *História da Literatura Brasileira*. Vol. V. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MORAES, Vinícius de. *O exercício da crônica*. In: Para viver um grande amor. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito. *Os destroços da introspecção*. In: *Clarice Lispector. A narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

PAIXÃO, Sylvia. *Um sopro de vida na hora da estrela – Uma leitura das crônicas de Clarice Lispector*. In: Tempo Brasileiro. *Clarice e o feminino*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 104, p. 111-120, janeiro-março 1991.

POE, Edgar Allan. *A primeira teoria do conto*. In: Poemas e ensaios. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO JR., Plínio W. *O impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime*. In: Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: Unicamp, N°9, p. 21-29, 1989.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Clodel*. 14º Ed. Paris: José Corti, 1995.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Vozes, 1993.

SABINO, Fernando. *A última crônica*. In: A companheira de viagem. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SIMON, Cátia Castilho. *Clarice Lispector sob suspeita*. In: Sociologias. Revista Semanal do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFRGS. Porto Alegre: PPGS/UFRGS, ano 1, N°1, p. 326-337 – jan./jun. 1999.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1989.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Braga: Universidade do Minho, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

STALLONI, Yves. *Les genres littéraires*. Paris: Dunod, 1997.

STEINER, George. *Langage et silence*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.

TIBURI, Márcia. *Kant, o sublime e a natureza ou o sonho da razão*. In: *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

VARIN, Claire. *Clarice, Olho-de-gato*. In: Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: Unicamp, N°9, p. 55-61, 1989.

VARIN, Claire. *Langues de feu*. Québec: Éditions TROIS, 1990.

VIANNA, Lúcia Helena. *O figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice (ou Restos de Ficção)*. In: *Clarice Lispector. A narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

WASSERMAN, Renata Ruth M. *Clarice Lispector tradutora em A paixão segundo G.H.* In: *Clarice Lispector. A narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

## **6.2. Audiovisual**

Clarice Lispector. Programa "Panorama Especial". São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.  
Entrevistador e produtor: Júlio Lerner.

## 7. Apêndice<sup>47</sup>

### QUADRO Nº1

CRÔNICAS							
Acontecimentos ou datas específicas	Acontecimentos banais (A cronista e a cidade, histórias do cotidiano pessoal, etc.)	Retratos		Memórias	Viagens	Variedades	Lírico-filosófica
		Figuras conhecidas	Figurantes anônimos e/ou Tipos				
33. Primavera ao correr da máquina 125. Morte de uma baleia 141. Eu sei o que é primavera 158. A virgem em todas as mulheres Ele seria alegre A humildade de São José 159. Meu Natal 237. Primavera se abrindo 343. Dia da mãe inventada 346. Desculpem, mas se morre 393. Hoje nasce um menino ( <i>Na manjedoura. PNE, pág. 50</i> ) <b>397. Conversa descontrainda: 1972</b> <b>416. Dias das mães</b> <b>425. De Vila Isabel para o Brasil</b> <b>110. Porque eu quero</b> 215. <i>Mineirinho</i>	42. A favor do medo 48. Agradecimento? "A coisa" 53. Das doçuras de Deus 55. De outras doçuras de Deus O caso da caneta de ouro 58. A entrevista alegre 73. Chico Buarque de Hollanda 75. Um pintinho 86. Ana Luisa, Luciana e um polvo 88. Outra Maria, essa ingênua, e Carlota. 122. O suéter 133. Familiaridade 138. Lição de filho 139. Lembrança de filho pequeno 143. Mãe-gentil 152. Comer, comer 167. Quase 180. Um homem feliz 189. Enigma 192. Uma esperança 249. As caridades odiosas 251. Teosofia	65. San Tiago <b>166. Lúcio Cardoso</b> 440. "Desculpem, mas não sou profundo" 467. Um romancista 468. Trajetória de uma vocação	<b>23. As crianças chatas</b> <b>24. Cosmonauta na terra</b> <b>47. A mineira calada</b> <b>48. A vidente</b> <b>49. Por detrás da devoção</b> 71. Como uma corça 117. O arranjo 198. Esboço do sonho do líder ( <i>O líder. PNE, pág. 203</i> ) 233. O erudito 240. Menino a bico-de-pena ( <i>Desenhando um menino. PNE, pág. 148</i> ) 278. Variação do homem distraído 280. A italiana ( <i>Uma italiana na Suíça. PNE, pág. 152</i> ) 282. Um homem 286. A inspiração ( <i>A escritora. PNE, pág. 196</i> ) 316. O pequeno monstro ( <i>O primeiro aluno da classe. PNE, pág. 147</i> )	40. As grandes punições 51. Lição de piano 83. Restos do carnaval (Idem. FC) 113. A descoberta do mundo 169. Banhos de mar 289. Medo da eternidade 366. Mistério: céu	<b>39. Suíte da primavera suíça</b> 128. Noite na montanha 171. Doçura da terra 182. Corças negras ( <i>África. PNE, pág. 36</i> ) 230. O medo de errar 270. Lembrança de uma fonte, de uma cidade 292. Nos primeiros começos de Brasília ( <i>Brasília &lt;parte&gt; PNE, pág. 80</i> ) <b>315. Lembrança de uma primavera suíça</b> 349. Viajando por mar (1ª parte) 350. Viagem de trem 351. Já andei de camelo, a esfinge, a dança do ventre (Conclusão) 352. Falando em viagens	<b>29. Amor imorredouro</b> <b>33. Daqui a vinte e cinco anos</b> <b>36. Dos palavrões no teatro</b> <b>Chacrinha?!</b> 44. Um encontro perfeito <b>69. Gratidão à máquina</b> <b>79. Persona</b> <b>89. Armando Nogueira, futebol e eu, coitada</b> <b>108. E amanhã é domingo</b> <b>137. Os prazeres de uma vida normal</b> <b>141. O terror</b> <b>152. Dor de museu</b> <b>154. O ritual</b> <b>157. Um diálogo</b> <b>158. Anunciação</b> <b>165. O milagre das folhas</b> <b>189. Crônica social</b> <b>194. A não-aceitação</b> <b>229. Hindemith</b> <b>233. A sala assombrada</b> <b>238. A explicação que não se explica</b>	101. As três experiências <b>104. Enquanto vocês dormem</b> 110. Pertence <b>140. As dores da sobrevivência</b> <b>Sérgio Porto</b> 142. Fidelidade 149. O que eu queria ter sido 181. O impulso 201. Autocrítico no entanto benévola 205. Espera impaciente 233. O livro desconhecido 254. Sobre escrever 295. Encarnação involuntária ( <i>À vez da missionária. PNE, pág. 28</i> ) 340. Ao correr da máquina 399. Exercício <i>53. Literatura justa</i> <i>137. Lembrança de um verão</i>

<sup>47</sup> Os números que constam ao lado de cada título são os correspondentes aos números de página das edições de *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer* utilizadas na presente dissertação em que os mesmos aparecem.

<p>252. O homem imortal 311. Perdoando Deus (A <i>vingança e a reconciliação penosa</i>. PNE, pág. 184) <b>346. A tempestade de 28 de março, domingo</b> <b>363. Um fenômeno de parapsicologia</b> <b>371. Três encontros que são quatro</b> <b>372. Um instante fugaz</b> <b>373. Amor (Um amor conquistado</b>. PNE, pág. 139) <b>412. Taquicardia a dois Assim também não</b> 451. O grupo 458. Conversinha com chofer de táxi 465. Lição de moral <b>63. Mal-estar de um anjo</b></p>		<p>321. Um ser chamado Regina 386. Perfil de um ser eleito (<i>Perfil de seres eleitos</i>. PNE, pág. 172) 391. Reconstituição histórica de uma dama nobre (<i>Reconstituição de uma dama</i>. PNE, pág. 73) 392. Lembrança de um que desistiu 404. O pianista 464. Artistas que não fazem arte <i>198. Um homem espanhol</i></p>		<p>535. Estive na Groenlândia... Estive em Bolama, África 388. As pontes de Londres 407. Aldeia nas montanhas da Itália (<i>Aldeia italiana</i>. PNE, pág. 75) <b>408. Minha próxima e excitante viagem pelo mundo.</b> <b>71. Silent night, holy night</b> <i>85. Brasília: Esplendor</i> <i>181. Berna</i></p>	<p><b>(A explicação inútil</b>. PNE, pág. 118) <b>271. O morto irônico</b> <b>272. Descoberta</b> <b>277. O lanche (O chá</b>. PNE, pág. 142) <b>279. O futuro já começou</b> <b>283. Gostos arcaicos</b> <b>285. Lembrança da feitura de um romance</b> <b>288. Que viva hoje (Por ser hoje</b>. PNE, pág. 207) <b>As maravilhas de cada mundo</b> <b>297. Sábado (Atenção ao sábado</b>. PNE, pág. 205) <b>304. Doar a si próprio</b> <b>305. Uma experiência ao vivo</b> <b>308. Perguntas e respostas para um caderno escolar</b> <b>318. Nada mais que um inseto (Esperança</b>. PNE, pág. 191) <b>342. O passeio da família (Domingo, antes de dormir</b>. PNE, pág. 108) <b>344. Antes de o homem aparecer na terra</b> 365. Você é um número 400. Tentativa de descrever sutilezas. (<i>Notas sobre dança hindu</i>. PNE, pág. 162)</p>	
---	--	---	--	--	---	--

## QUADRO N º2

TEXTOS ENSAÍSTICOS (OU ENSAIOS)	
23. A surpresa Brincar de pensar	278. Escrever ao sabor da pena
32. Não sentir	284. Vietcong Lembrança da feitura de um romance ( <i>Escrevendo. PNE, pág. 213</i> )
33. Ir para	286. Escrever
39. Sim	289. Conversa puxa conversa à toa
47. Quando chorar	291. Divagando sobre tolices
69. Insônia feliz e infeliz	305. Loucura diferente
100. Declaração de amor	307. O "verdadeiro" romance
105. "Rosas silvestres"	310. Das vantagens de ser bobo
106. Saudade	314. A posteridade nos julgará ( <i>Idem PNE, pág. 166</i> )
108. Mulher demais	316. Abstrato é o figurativo ( <i>Abstrato e figurativo PNE, pág. 59</i> )
109. Ideal burguês	317. Um reino cheio de mistério
112. Ser cronista	321. Aviso silente ( <i>Entendimento. PNE, pág. 170</i> )
115. Cérebro eletrônico: o que sei é tão pouco	322. Espanha ( <i>A mudez cantada, a mudez dançada. PNE, pág. 193</i> )
132. Os perfumes da terra	324. Palavras apenas fisicamente ( <i>Corpo e alma. PNE, pág. 15</i> )
134. Mistério Escrever	325. O cetro ( <i>Idem. PNE, pág. 14</i> )
140. Seguir a força maior Só como processo	332. Bichos (I)
142. Talvez assim seja	335. Bichos (Conclusão)
148. Sensibilidade inteligente	338. Dicionário
149. Intelectual? Não.	346. Mas há a vida
151. Uma revolta	347. Máquina escrevendo
152. Aprofundamento das horas . ( <i>Escrever, prolongar o tempo. PNE, pág. 177</i> )	384. O uso do intelecto ( <i>Trabalho humano. PNE, pág. 38</i> )
155. A perfeição Angina pectoris da alma	385. A experiência maior ( <i>Idem. PNE, pág. 39</i> ) Mentir, pensar ( <i>Idem. PNE, pág. 40</i> ) Escrever as entrelinhas ( <i>A pesca milagrosa PNE, pág. 41</i> )
156. Se eu fosse eu	Lembrar-se do que nunca existiu ( <i>Lembrar-se. PNE, pág. 42</i> )
165. Condição humana	391. O erro dos inteligentes ( <i>Mas é que o erro... PNE, pág. 31</i> )
171. A proteção pungente	Estudo de um guarda-roupa ( <i>Esboço de um guarda-roupa. PNE, pág. 52</i> )
172. Não entender	406. Ainda impossível ( <i>Era uma vez. PNE, pág. 34</i> )
179. A trama	408. Antes era perfeito ( <i>Avareza. PNE, pág. 135</i> ) As negociatas ( <i>Idem. PNE, pág. 136</i> )
180. Perguntas grandes	410. O ato gratuito
183. A perigosa aventura de escrever	<b>414. Um degrau acima: o silêncio (<i>Um degrau acima. PNE, pág. 61</i>)</b>
188. Charlatões	415. Diálogo do desconhecido
195. Facilidade repentina	418. O presente Comer
196. Temas que morrem	419. Homem se ajoelhar
198. Medo da libertação ( <i>Paul Klee. PNE, pág.20</i> )	420. Dar-se enfim
199. O que é o que é? ( <i>Como se chama. PNE, pág. 33</i> )	421. Escrever para jornal e escrever livro
200. Do modo como não se quer a bondade ( <i>"Acabou de sair". PNE, pág. 27</i> ) Mas já que se há de escrever... ( <i>Idem. PNE, pág. 25</i> )	428. Vergonha de viver
205. A vida é sobrenatural Sem nosso sentido humano Engrenagem	433. Romance ( <i>Idem. PNE, pág. 32</i> ) Escrever
206. Aprender a viver Atualidade do ovo e a galinha (O ovo e a galinha. LE)	434. Comer gato por lebre O que é angústia Lavoisier explicou melhor
209. Atualidade do ovo e a galinha (II) (Idem)	
212. Atualidade do ovo e a galinha (III) (Idem)	
228. O artista perfeito	
236. Aventura ( <i>Idem. PNE, pág. 47</i> )	
237. Humildade e técnica ( <i>Escrever, humildade, técnica. PNE, pág. 43</i> )	

<p>Os heróis (<i>Sem heroísmo. PNE, pág. 45</i>)</p> <p>246. Da natureza de um impulso ou entre os números um ou computador eletrônico</p> <p>252. Liberdade</p> <p>    Uma pergunta</p> <p>    Nossa truculência</p> <p>254. Um momento de desânimo</p> <p>    Os recursos de um ser primitivo</p> <p>    Forma e conteúdo</p> <p>270. A comunicação muda</p> <p>    Ficção ou não</p> <p>275. A máquina está crescendo</p>	<p>445. Submissão ao processo (<i>Idem. PNE, pág. 125</i>)</p> <p>456. Um ser livre (=O artista perfeito, pág. 228)</p> <p>458. O mar de manhã</p> <p>    Jasmim</p> <p>463. Os segredos</p> <p>465. Que nome dar à esperança</p> <p>    Dificuldade de expressão</p> <p>    Mais do que jogo de palavras</p> <p>7. <i>Os espelhos</i></p> <p>24. <i>Muito mais simples</i></p> <p>146. <i>Boa notícia para uma criança</i></p> <p>180. <i>Uma porta abstrata</i></p> <p>189. <i>"As aparências enganam"</i></p>
--	--

### QUADRO N<sup>o</sup> 3

POEMAS EM PROSA	
<p>32. Prece por um padre</p> <p style="text-align: center;"><b>37. Dies irae</b></p> <p>51. Uma coisa</p> <p>52. Bolinhas</p> <p>72. Que me ensinem</p> <p>75. Deus</p> <p>    Um sonho</p> <p>81. O grito</p> <p>82. O maior elogio que já recebi</p> <p>    O vestido branco</p> <p>112. Uma experiência</p> <p>116. O meu próprio mistério</p> <p>118. Em busca do outro</p> <p>121. Como tratar o que se tem</p> <p>    Desafio aos analistas</p> <p>134. Fartura e carência</p> <p>139. A fome</p> <p>140. Mistérios de um sono</p> <p>143. Amor a ele</p> <p>144. "Precisa-se"</p> <p>150. O sonho</p> <p>193. A revolta</p> <p>201. Amor à terra (<i>A ceia divina. PNE, pág. 26</i>)</p>	<p>232. Ao correr da máquina</p> <p>274. Futuro improvável</p> <p>275. Sábado, com sua luz</p> <p>    Eu tomo conta do mundo</p> <p>279. Sim e não</p> <p>284. Ir contra uma maré</p> <p>319. Dois modos (<i>Idem. PNE, pág. 179</i>)</p> <p>365. Desencontro</p> <p>    É preciso parar</p> <p>367. Sou uma pergunta</p> <p style="text-align: center;"><b>399. Supondo o certo</b></p> <p>    Supondo o errado</p> <p>403. A lucidez perigosa</p> <p>    Como adormecer</p> <p>404. Em busca do prazer</p> <p>    Eu me arranjaria</p> <p>413. Refúgio (<i>Uma imagem de prazer. PNE, pág. 69</i>)</p> <p>417. Sem aviso (<i>Idem. PNE, pág. 46</i>)</p> <p>462. Futuro improvável (repete pág. 274)</p> <p>23. <i>O segredo</i></p> <p>134. <i>Não soltar os cavalos</i></p> <p>169. <i>Aproximação gradativa</i></p> <p>190. <i>"Nem tudo o que reluz é ouro"</i></p>

## QUADRO N º4

CONTOS	
26. Tanto esforço	261. Travessuras de uma menina II (Idem)
27. Tortura e glória (Felicidade Clandestina- FC)	263. Travessuras de uma menina III (Idem)
67. Calor humano	265. Noveleta (Idem)
123. Uma história de tanto amor	267. Noveleta (Idem)
130. A perseguida feliz	280. A italiana ( <i>Uma italiana na Suíça. PNE, pág. 152</i> )
146. A bravata	298. Cem anos de perdão (Idem. FC)
178. A tão sensível ( <i>A sensível. PNE, pág. 208</i> )	299. Miopia progressiva (I) (Evolução de uma miopia. LE)
202. Olhava longe, sem rancor (Repartição dos pães- LE)	301. Miopia progressiva (Final) (Idem)
216. A princesa (I) (A legião estrangeira- LE)	325. Por não estarem distraídos. ( <i>Idem. PNE, pág. 10</i> )
218. A princesa (II) (Idem)	330. O primeiro beijo (Idem. FC)
221. A princesa (III) (Idem)	389. A antiga dama ( <i>Instantâneo de uma senhora. PNE, pág. 18</i> )
223. A princesa (IV) (Idem)	405. Por que?
226. A princesa (Final) (Idem)	436. Os obedientes (I) (Idem LE)
243. O intransponível (Tentação- LE)	438. Os obedientes (II) (Idem LE)
259. Travessuras de uma menina (Noveleta) ( Os desastres de Sofia- LE)	454. Os grandes amigos (Uma amizade sincera LE)

## QUADRO N º5

EXERCÍCIOS LITERÁRIOS/FRAGMENTOS DE OBRAS MAIORES	
23. A surpresa (In: ALP)	284. Ir contra uma maré (In: ALP)
26. O processo (In: ALP)	289. Conversa puxa conversa à toa (In: AV)
32. Prece por um padre (In: ALP)	314. Teu segredo ( <i>O quarto secreto, teu quarto. PNE, pág. 167</i> )
33. Primavera ao correr da máquina (In: ALP)	Domingo ( <i>Longo, inflado descanso. PNE, pág. 171</i> )
35. Medo do desconhecido (In: ALP)	<b>315. Lembrança de uma primavera suíça (In: AV)</b>
67. Calor humano (In: ALP)	319. Tomando de mim o que era meu ( <i>Primavera não sentimental. PNE, pág. 57</i> )
75. Anonimato (In: ALP)	329. Duas histórias a meu modo (In: FC)
79. Persona (In: ALP)	332. Bichos (I) (In: AV)
91. Estado de graça- trecho (In: ALP)	337. De natura florum (In: AV)
98. A alegria mansa- trecho (In: ALP)	365. Viver
99. A volta ao natural- Trecho (In: ALP)	377. "Dies irae" ( <i>Uma ira. PNE, pág. 129</i> )
112. Uma experiência (In: ALP)	391. Estudo de um guarda-roupa ( <i>Esboço de um guarda-roupa. PNE, pág. 52</i> ) (In: AV)
119. "Ritual"- trecho (In: ALP e OEN)	402. A geléia viva como placenta ( <i>A geléia viva. PNE, pág. 116</i> )
121. Como tratar o que se tem (In: ALP)	404. Eu me arranjaria (In: ALP)
128. Noite na montanha (In: ALP)	414. Flor mal-assombrada e viva demais ( <i>Noite de fevereiro. PNE, pág. 12</i> ) (In: ALP)
144. Faz de conta (In: ALP)	<b>418. Por medo do desconhecido (Trecho) (In: ALP)</b>
146. A bravata (In: ALP)	<b>O presente (In: ALP)</b>
150. Trecho	420. As imaginações demoníacas
151. Um conto que se faz ao largo	424. A rosa branca (In: OEN)
<b>154. O ritual (In: ALP)</b>	445. Ao que leva o amor ( <i>Quem era ela. PNE, pág. 55</i> ) (In: ALP)
154. O terremoto (In: ALP)	448. Um caso para Nelson Rodrigues (In: OEN)
155. A perfeição (In: ALP)	454. Trecho
O nascimento do prazer (Trecho)	458. O mar de manhã (In: ALP)
156. Se eu fosse eu (In: ALP)	
165. O milagre das folhas (In: ALP)	
172. Não entender (In: ALP)	
196. Temas que morrem (In: ALP)	
199. A noite mais perigosa	
205. Trecho	
214. Cinco relatos e um tema	

232. Ao correr da máquina (In: AV) 244. "Brain storm" (In: AV e OEN) 275. Eu tomo conta do mundo (In: AV) 279. Evolução Chorando de manso (In: AV)	Jasmim (In: ALP) 461. Vida natural (In: ALP e OEN) 470. As águas do mar (In: ALP e OEN) 7. <i>Os espelhos</i> (In: AV) 77. <i>Verão na sala</i>
--	---

## QUADRO N 6

DIALOGOS			
Citações	Conversas	Entrevistas e/ou encontros	Cartas
<p><b>70. A irrealidade do realismo</b></p> <p><b>121. Palavras de uma amiga</b></p> <p>Miguel Ângelo 133. Dormir 136. Fernando Pessoa me ajudando 137. É preciso também não perdoar 160. Aprendendo a viver 180. Quem escreveu isto? 194. Fios de seda 201. Solidão e falsa solidão 253. Entre aspas 283. Tradução atrasada 337. De natura florum 364. Salmo de Davi, No 4 399. Caderno de notas 433. Prazer no trabalho 434. Quebrar os hábitos 450. Carência do poder criador 453. Dar os verdadeiros nomes</p>	<p>73. Um telefonema 87. Maria chorando ao telefone 135. Conversas 157. Conversa telefônica 187. Liberdade Na Grécia 287. Menino (<i>Futuro de uma delicadeza. PNE, pág. 56</i>) Quando chegar a hora de partir (<i>Hora de marinheiro partir. PNE, pág. 56</i>) 315. Dez anos (<i>Aniversário. PNE, págs. 160 e 161</i>) 316. Poesia (<i>Bandeira ao vento. PNE, pág. 58</i>) 320. Finalmente chegou o dia "Ad aeternitatem" (<i>Ad aeternitatem. PNE, pág. 168</i>) 414. Estilo (<i>Idem. PNE, pág. 79</i>) 432. Dois meninos (<i>Irmãos. PNE, pág. 156</i>) <b>60. A nossa natureza, meu bem</b> <b>62. Glória a Deus nas alturas e...</b> <b>76. Conversa com filho</b> <b>122. Come, meu filho</b>  127. <i>Crítica leve</i> 128. <i>Crítica pesada</i> 178. <i>Reconhecendo o amor</i></p>	<p>96. Escândalo inútil 102. A matança de seres humanos: os índios <b>173. Alceu Amoroso Lima (I)</b>  174. Alceu Amoroso Lima (II) 176. Alceu Amoroso Lima (Final) 183. Entrevista relâmpago com Pablo Neruda 185. Entrevista relâmpago com Pablo Neruda (Final) 356. Xico Buark me visita <b>358. Conversa meio a sério com Tom Jobim (I)</b>  360. Conversando a sério com Tom Jobim (II) 361. Conversa meio a sério com Tom Jobim (III) 427. Brasília de ontem e de hoje 446. Quase briga entre amigos 459. Lucidez do absurdo 472. O que Pedro Bloch me disse</p>	<p><b>74. Um pedido</b></p> <p><b>76. Chico Buarque de Hollanda</b></p> <p><b>Carta ao Ministro da Educação</b></p> <p>78. Sentir-se útil Outra carta 93. Adeus, vou-me embora! 104. Estritamente feminino 106. Frase misteriosa, sonho estranho 116. A opinião de um analista sobre mim 145. São Paulo 153. Mário Quintana e sua admiradora 272. Carta atrasada 319. Esclarecimentos-Explicação de uma vez por todas 321. Fui absolvida! 354. Sem título 370. Perdão, explicação e mansidão 380. Amor, quati, cão, feminino e masculino 407. A cozinheira feliz (<i>A cozinheira feliz, a grandeza da sinceridade. PNE, pág. 114</i>) 466. "Não sei"</p>

## 8. Anexo

Alguns quadros de Clarice Lispector:

a) Explosão, 1975



b) Luta sangrenta pela paz, 1975



c) Medo, 1975



d) Sem título, 1975



e) Tentativa de ser alegre, 1975







