

TAYZA CODINA DE SOUZA

**REPRESENTAÇÕES DO EXÍLIO E DA MELANCOLIA: uma leitura
das crônicas de Berna, de Clarice Lispector.**

**ASSIS
2015**

TAYZA CODINA DE SOUZA

**REPRESENTAÇÕES DO EXÍLIO E DA MELANCOLIA: uma leitura
das crônicas de Berna, de Clarice Lispector.**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins.

ASSIS
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S729r	<p>Souza, Tayza Codina de Representações do exílio e da melancolia: uma leitura das crônicas de Berna, de Clarice Lispector / Tayza Codina de Souza. – Assis, 2014 132 f .</p> <p>Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins</p> <p>1. Lispector, Clarice, 1920-1977. 2. Viagens – Crônicas. 3. Exílio. 4. Melancolia. I. Título.</p> <p>CDD 869.9309</p>
-------	---

*Para Lúcia, Tadeu e Lucas, pelo amor que tenho
recebido, por estarem ao meu lado e me
encorajarem para a vida.*

AGRADECIMENTOS

A nossa trajetória resume-se nas várias experiências que vivemos, sentimos e nos esforçamos em realizar. Somos naturalmente solitários, e a caminhada acadêmica, que muitas vezes se realiza entre o indivíduo e seu texto, mostra-se árdua e angustiante. Por este motivo, não poderia, neste momento, deixar de agradecer a todos que colaboraram para o desenvolvimento deste trabalho, que mesmo sendo de um único autor, traz em si as marcas, as vozes e o apoio de muitas pessoas. Para o fim deste projeto, meu grande sentimento é de gratidão e de afeto, meu sonho tornou-se mais forte com o apoio de vocês nesta minha caminhada.

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais e ao meu irmão, a quem dedico este trabalho, pela palavra e abraço de conforto em meio a tanta insegurança.

Ao meu tio, Paulo Codina, por confiar em mim, mesmo quando eu não acreditava. Sua presença sempre constante fortaleceu minha fé.

Aos meus avós, Luiza e Manoel, por preencherem minha vida de alegria e carinho.

Ao meu noivo, Lucas, por ser meu porto seguro nesses 7 anos, compreender minhas faltas, a você meu amor e gratidão eterna.

À minha professora e amiga, Juliana Sancho, por me impulsionar ao caminho das letras, sua paixão por Clarice me fez amá-la pelos seus olhos.

À minha amiga, Leticia Souto, por se tornar uma irmã, nossas conversas literárias foram determinantes para o projeto.

À querida Marta Oliveira, por ser minha leitora atenta e indicar saídas para compreender o intenso mundo de Clarice.

À querida Sandrielle Bueno, amiga da pós e de orientação, por compartilharmos nossas angústias e medos e por ser minha leitora atenta.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, pela confiança, por indicar, por meio das conversas, os melhores caminhos para o desenvolvimento do trabalho. Ler Clarice, por intermédio de seu discurso, proporcionou-me a descoberta de múltiplas possibilidades.

A CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pelo apoio financeiro no segundo ano de pós-graduação, que possibilitou uma maior dedicação ao projeto.

À Fundação Casa de Rui Barbosa e ao Instituto Moreira Salles, pela possibilidade de pesquisa ao acervo da escritora Clarice Lispector, que auxiliou no aprofundamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon, por me introduzir no universo de pesquisa durante a graduação.

Ao Prof. Dr. Márcio Roberto Pereira, por participar da minha banca de qualificação e proporcionar através do seu olhar atento, indicações valiosas para reflexão sobre o exílio em Clarice Lispector.

À Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira, por participar da minha banca de qualificação e defesa, suas sugestões e orientações foram determinantes para o desenvolvimento da dissertação.

À Profa. Dra. Penha Lucilda de Souza Silvestre, por participar da minha banca de defesa e auxiliar no aperfeiçoamento da minha dissertação.

À Claudia Bergamini, pela revisão do texto final, seus apontamentos foram de extrema importância para o trabalho.

A todos, minha eterna gratidão.

Contam de Clarice Lispector

*Um dia, Clarice Lispector
intercambiava com amigos
dez mil anedotas de morte,
e do que tem de sério e circo.*

*Nisso, chegam outros amigos,
vindos do último futebol,
comentando o jogo, recontando-o,
refazendo-o, de gol a gol.*

*Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar na morte?*

(NETO, João Cabral de Melo. Agrestes, 1985)

SOUZA, Tayza Codina de. **Representações do exílio e da melancolia: uma leitura das crônicas de Berna, de Clarice Lispector**. 2014. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura interpretativa das crônicas de Berna, escritas por Clarice Lispector e publicadas no *Jornal do Brasil*, entre 1967 e 1973, com destaque para os temas do exílio e da melancolia. Objetiva-se demonstrar como a produção literária da escritora está vinculada a sua própria experiência de deslocamento e segregação, representadas nos textos pelo recurso da ficcionalização de “enunciadores” que transitam em um estado subjetivo de melancolia e vazio, não se identificando com o espaço estrangeiro e com o outro que ali habita. A sustentação teórica acerca do conceito de recriação da experiência concentra-se em Garramuño (2012), a literatura de exílio encontra-se, sobretudo, em Nancy (1996) e Rouanet (2008), ao passo que o apoio para a discussão sobre a estética da melancolia veio principalmente de Freud (2011), Hassoun (2002) e Lambotte (2000). Nas crônicas, a autora explora a percepção do espaço público urbano, oferecendo um olhar que capta o cotidiano e o representa em um misto de “crônica de viagem” com “reflexão lírica”. A intenção é apresentar aspectos do projeto literário de Clarice Lispector, mobilizados na criação das crônicas de Berna, as quais podem ser lidas individualmente, mas também em conjunto, como se constituíssem um único texto. Desenvolve-se, então, um processo de busca de indícios para a recriação da tessitura literária da obra, por meio da análise das crônicas e da recorrência destas no romance *A cidade sitiada*, atentando, inclusive, para a preocupação recorrente da escritora em retornar ao texto já publicado para ressignificá-lo e reconstruí-lo, desenvolvendo assim uma escrita em Palimpsesto.

Palavras-chave: Clarice Lispector; crônicas de viagem; exílio; melancolia.

SOUZA, Tayza Codina de. **Representation of exile and melancholy: a reading of the chronicles of Bern by Clarice Lispector.** 2014. 132 f. Master's thesis in Languages. College of Science and Language, São Paulo State University, Assis, 2014.

ABSTRACT

This work undertakes an interpretative reading of The Chronicle of Bern written by Clarice Lispector and published in *Jornal do Brasil* between 1967 and 1973 highlighting the themes of exile and melancholy. It aims to demonstrate how the literary production of the writer is linked to her own experiences of displacement and segregation represented in the texts by the use of fictionalization of “enunciators” that transit in a subjective state of melancholy and emptiness and do not identify with the foreign space and the others who live there. The theoretical basis of the concept of recreating the experience focuses on Garramuño (2012), the exile literature can be found in Nancy (1996) and Rouanet (2008) whereas the support for the discussion of melancholy aesthetics came mainly from Freud (2011), Hassoun (2002) and Lambotte (2000). The writer explores the perception of urban public space in the chronicle offering a feeling that captures the everyday and represents it in a mixture of “trip chronicle” and “lyric reflection”. The objective is to present the aspects of Clarice Lispector’s literary project mobilized in the creation of The Chronicle of Bern which can be individually read, but can also be read all together as if they were a single text. Then, it develops a process of searching for evidence for the recreation of the literary texture of the work through the chronicle analysis and the recurrence of these in the novel *A Cidade Sitiada*, paying attention to the concern of the writer to return to text that has been already published to give another meaning and rebuild it developing a written in Palimpsest.

Keywords: Clarice Lispector; trip chronicle; exile; melancholy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 Clarice – uma vida em viagem	14
1.1 O exílio judeu e o itinerário diplomático.....	15
1.2 O retorno para o Brasil: a estrangeiridade interior.....	31
1.3 Jornal do Brasil: uma cronista em busca de ser cronista.....	35
2 Crônicas de Berna: partes de um todo	42
2.1 <i>Imagens de deslocamento – a “ilusão da experiência e do exílio”</i>	49
2.1.1 <i>Sujeitos errantes: o espaço e o outro</i>	51
2.1.2 <i>A vocação para o abismo</i>	57
2.1.3 <i>O olhar da “antiturista”: o estranho</i>	62
2.2 <i>Imagens da melancolia – o olhar através do outro e do espaço</i>	69
2.2.1 <i>A melancolia em Clarice Lispector: a ficcionalização da experiência</i>	70
2.2.2 <i>A ambivalência da melancolia: o jogo de gozo e falta</i>	75
2.2.3 <i>Imagens do inverno – frio, segura e inatividade</i>	77
2.2.4 <i>Sentimento de abandono, pânico, pessimismo e presença fantasmagórica</i>	78
3 As cidades de Clarice	82
3.1 <i>O espaço fantasmagórico de Berna</i>	83
3.2 <i>O olhar através da janela – a fronteira do público e do privado</i>	85
3.3 <i>Condição de flâneur – recortes do público</i>	86
3.4 <i>Desmaterialização dos espaços</i>	88
3.5 <i>A cidade (re)velada: imagens da segregação</i>	90
3.6 <i>Uma escrita fragmentária</i>	93
3.7 <i>A cidade sitiada: uma escrita em palimpsesto</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
ANEXOS	117

Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. Sei que é uma mania muito passageira. Mas, de qualquer forma, tentarei o seguinte: uma espécie de silêncio. Mesmo continuando a escrever, usarei o silêncio. E, se houver o que se chama de expressão, que se exale do que sou. Não vai mais ser: “Eu me exprimo, logo sou.” Será: “Eu sou; logo sou”. (LISPECTOR, 1999a, p. 254).

INTRODUÇÃO

A paixão por Clarice Lispector surgiu no colégio, quando tive a experiência de adentrar seu mundo através das palavras de uma professora de literatura, e hoje amiga, Juliana Sancho. Nas minhas leituras primárias, conhecia a escritora hermética, profunda e extremamente lírica; meu contato de leitura mostrava que, ao contrário do que afirma o senso-comum, o escritor fascinante é aquele que leva o leitor a não querer passar a página e, sim, permanecer, encontrar e trilhar os caminhos da linguagem. Assim, a escolha do curso fez-se a partir do contato com o universo clariceano e a ânsia em descobrir e compreender os enigmas do texto.

Na graduação, durante a participação em um projeto sobre a representação dos espaços público e privado no conto e na crônica do século XX e XXI, com a coordenação do Dr. Luiz Carlos Santos Simon, obtive pela primeira vez a possibilidade de atuar como pesquisadora da obra de Clarice, não mais somente uma leitora apaixonada. O universo da pesquisa me direcionou para um tema pouco estudado pela fortuna crítica da escritora, a representação dos espaços públicos em sua obra. Após finalizar a graduação na Universidade Estadual de Londrina, e ser aprovada para o programa de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis, em conversa com o meu orientador, Dr. Gilberto Figueiredo Martins, selecionei textos publicados no *Jornal do Brasil* que tratam das experiências (biográficas e literárias) da escritora durante o período que viveu no exterior. Assim, decidi abranger no *corpus* as crônicas de Berna, ou seja, aquelas que resgatam e ficcionalizam as vivências da escritora na capital da Suíça.

O *corpus* estrutura-se por meio do conjunto de oito crônicas publicadas inicialmente no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973 e, depois, nas obras: *A descoberta do mundo* (1984) e *Para não esquecer* (1978), sendo os textos escolhidos intitulados: “Suíte da primavera suíça”, “Lembrança de uma primavera suíça”, “Noite na montanha”, “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, e “O medo de errar”, da primeira obra; e “Berna”, “Lembrança de um verão difícil” e “A catedral de Berna, domingo de noite” da segunda. As duas obras foram publicadas postumamente pelo filho de Clarice, Paulo Gurgel Valente. Elas trazem textos publicados no jornal e também do arquivo “fundo de gaveta” da autora. As duas seleções não englobam todos os textos publicados no jornal por Clarice Lispector, cujo acesso ainda restringe-se aos arquivos do *Jornal do Brasil*.

A problemática deste trabalho define-se por meio do estudo da representação do exílio e da melancolia nas crônicas de Berna, ou seja, busca-se analisar como a escritora desenvolve, tendo como base a vivência real de deslocamentos no exterior, a ficcionalização de uma experiência que se constituirá como a “ilusão do exílio”, sob um olhar melancólico. Para esta definição, utilizo como base a obra: *A experiência opaca: literatura e desencanto*, de Garramuño (2012), que auxilia na compreensão do conceito de ficcionalização, na passagem do biográfico para a produção ficcional.

No excerto aqui utilizado como epígrafe, do texto “Um momento de desânimo”, Clarice confessa a necessidade de escrever por meio do “silêncio”, tanto na temática, como na própria estrutura literária. Esta percepção pode ser observada em várias obras da escritora, mas no *corpus* selecionado, em especial, ela abrange as duas esferas. Berna será caracterizada como um “cemitério de sensações” e o espaço exterior será marcado pelo vazio e pelo silêncio. Logo, silenciar não representa a ausência de linguagem, mas reafirma o excesso de sentido, que se espelha na tessitura literária, constituída pela junção de frases fragmentadas, ocasionando vazios no próprio texto.

Caracterizando tal silêncio, destaco na análise das crônicas a representação do exílio e da melancolia, que se constituem no isolamento e no não-pertencimento do enunciador frente a um espaço estrangeiro, e também como fatores geradores de melancolia a apreensão da alteridade, da ambivalência e da internalização do outro em si mesmo, como forma de resistência à “ilusão do exílio”. Para auxílio na definição deste conceito, utilizo Nancy (1996), que apresenta a linguagem como “asilo no exílio interior”; Rouanet (2008), para a compreensão do conceito de melancolia; além de me apoiar em Freud (2011), Hassoun (2002) e Lambotte (2000).

As crônicas de Berna foram publicadas no jornal em um período de seis anos, mas constituem um conjunto, como se fossem partes de um todo. Isto se define por meio de signos que são retomados nos textos, fornecendo a ideia de um processo cíclico, de criação e reaproveitamento de imagens que são ressignificadas e retornam a cada crônica. São elas: imagens de deslocamento – a ilusão da experiência do exílio; imagens da melancolia – o olhar através do outro e do espaço; e a cidade de Clarice – o espaço fantasmagórico de Berna. Por fim, demonstro - tendo como base teórica a obra de Genette (2010) - como os textos sobre Berna se tornam, em contato com o romance *A cidade sitiada (de 1949)*, uma espécie de *escrita em palimpsesto*.

O trabalho foi estruturado em três capítulos, sendo eles intitulados: “Clarice – uma vida em viagem”; “Crônicas de Berna: partes de um todo” e “As cidades de Clarice”.

Em “Clarice – uma vida em viagem”, apresento os vários itinerários da escritora e como eles foram determinantes para a sua formação literária. Logo na infância, a pequena ucraniana Haia passa pelo exílio judeu, juntamente com sua família, chegando ao Brasil em 1921, instalando-se em Maceió; depois, partirá para o Recife, instalando-se, por fim, no Rio de Janeiro. Após casar-se com Maury Gurgel Valente, parte em 1944 para Belém e logo para a Europa, vivendo por 15 anos no exterior, vindo esporadicamente ao Brasil para o lançamento de algumas obras.

Neste período, a escritora desenvolveu uma vasta correspondência com seus familiares e amigos, resultando na publicação das obras póstumas: *Correspondências* (2002), *Minhas queridas* (2007) e *Cartas perto do coração* (2011). Os textos epistolares são de extrema importância para se reconstituir o processo de ficcionalização da experiência real e de recriação das cidades, em textos considerados apenas biográficos, mas que ganham uma dimensão ficcional na escrita de Clarice. Logo, o interesse não é analisar as correspondências, mas trazê-las ao texto crítico, quando se tornarem importantes para compreender a situação em que vivia a escritora e como ela se relacionava com o espaço físico de Berna. O capítulo conta também com o auxílio de depoimentos e entrevistas para observar a situação de não-pertencimento que excederá os textos sobre Berna, como uma espécie de *leitmotiv do universo imaginário* de Clarice. Por fim, visei a demonstrar como Clarice se relacionava com o processo de publicação para jornal, constituindo-se como uma cronista diferenciada e como este método resultou em um projeto literário próprio: a escrita por fragmentos.

Em “Crônicas de Berna: partes de um todo”, utilizei conceitos desenvolvidos por Garramuño (2012) para demonstrar como uma experiência real da vivência na capital suíça influenciou na criação de enunciadoras que apresentam um estado de segregação, exílio e melancolia. O capítulo está dividido em duas partes que visam investigar a representação de deslocamentos e as imagens da melancolia. A análise foi desenvolvida em conjunto para intensificar a relação de intertextualidade e ressignificação de imagens que retornam em todas as crônicas, logo, elas foram comparadas para demonstrar que não ocorre uma simples repetição de frases ou

termos, mas a criação de uma nova situação por intermédio de um vocábulo já utilizado.

“As cidades de Clarice” apoia-se na representação dos espaços públicos de Berna nas crônicas analisadas, em conjunção utilizamos a obra de G nette (2010) para compreender o processo denominado como “palimpsesto”, ou seja, a recria o de um novo texto a partir de outro e assim buscar as correla es entre as crônicas de Berna e a obra *A cidade sitiada*:

Essa duplicidade do objeto, na ordem das rela es textuais, pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência (G NETTE, 2010, p. 144).

A “transparência” resultante dos outros textos aparece tanto no conjunto de crônicas, como no romance escrito durante a estada na capital su a. Dessa forma, neste capítulo, abordei as imagens já analisadas das publica es do *Jornal do Brasil* que também aparecem em *A cidade sitiada*. Entre elas, temos: figuras fantasmáticas; a dialética entre interior e exterior; o espaço liminar da janela e a (re)cria o da cidade por Clarice. Em outro momento, analisei o texto “O manifesto da cidade”, que foi publicado em vários suportes e ressignificado em cada um deles, constituindo ao fim uma espécie de imagem-síntese do romance.

O trabalho tem por objetivo oferecer uma nova leitura para as crônicas de Berna, trazendo-as para a discussão, abordando o espaço público na obra clariceana. Em rela o ao estudo do espaço público na obra de Clarice Lispector, temos em especial, as biografias: *Clarice – uma vida que se conta*, de Gotlib (1995) e *Clarice, uma biografia*, de Moser (2011), elas abordam a rela o entre a vida da escritora e sua produ o literária, dessa forma apresentam os espaços significativos para a autora. As obras: *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na fic o de Clarice Lispector*, de Martins (2010) e *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*, de Nina (2003) foram utilizadas no desenvolvimento da disserta o e apoiam-se na análise do espaço público, sendo obras pioneiras na abordagem da representa o da cidade em Clarice Lispector.

Logo, a disserta o constitui-se como outra possibilidade de abordagem da obra de Clarice, demonstrando a possibilidade de ler as crônicas em conjunto com textos de outros gêneros.

“Todas as coisas que eu vi me dão um certo tipo de experiência que talvez continue sempre indecifrável – uma pedra no caminho, diria talvez Carlos Drummond de Andrade. (LISPECTOR, Clarice. Minhas queridas. 2007, p. 98).

Capítulo 1 – Clarice – uma vida em viagem

1.1 O exílio judeu e o itinerário diplomático

“- Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...” (LISPECTOR, 1998, p. 48).

Haia Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchnik, na Ucrânia; filha de Mania e Pinkhas Lispector, ela era a terceira filha do casal, que já tinha duas meninas: Tania e Leia. A família de origem judaica chegou ao Brasil em março de 1921¹, trazendo consigo o medo e a memória do terror que enfrentou durante o itinerário exílico até Maceió.

O estrangeiro, ao chegar a um país, submete-se aos mais diversos obstáculos de adaptação: o novo idioma, a cultura que segrega e reforça a alteridade, a sociabilidade com os habitantes locais e, sobretudo, a dificuldade para se reconstruir financeiramente. Com a família Lispector, os empecilhos não foram poucos: consta que Pedro era um homem com um conhecimento lógico e matemático fora do comum, mas que não teve oportunidades de estudar e se aperfeiçoar. Sendo assim, suas atividades profissionais restringiram-se ao comércio. Em Maceió, aprendeu a produzir sabão, posteriormente a sua principal fonte de renda e o motivo para deixar a cidade em 1934, procurando um centro comercial mais promissor na capital do Brasil, o Rio de Janeiro. De acordo com Waldman (2003, p. XVI), a submissão do imigrante ao trabalho braçal e mal remunerado é uma forma de manter e estabelecer a segregação no país, dificultando a inserção no meio social e a suas possibilidades de ascensão financeira:

Os imigrantes funcionavam como braço de trabalho barato submetido à força do poder hegemônico que os acolhia, mas também os condicionava a um lugar delimitado, numa tentativa de controlar o curso das transformações a que as figuras complexas de diferença e alteridade deveriam se submeter.

¹As informações biográficas citadas na dissertação tiveram como fontes as obras de Gotlib (1995) e Moser (2011).

O percurso da família Lispector foi retratado no romance *No exílio*, de Elisa Lispector, irmã mais velha de Clarice. Elisa não conseguiu fugir das sombras fantasmagóricas que vivenciou no exílio com seus pais e irmãos e produziu uma obra ficcional com valor biográfico para os estudiosos de ambas, na qual retrata as tradições judaicas seguidas pela família.

Em sua biografia sobre Clarice, Moser (2011, p. 317) aborda as características psicológicas de Elisa e a influência que elas tiveram em sua obra:

Tanto pelas referências históricas explícitas como pela insistente inclinação política, *No exílio* não se parece com nada do que Clarice viria a escrever. Elisa, que era nove anos mais velha, não apenas se lembrava de toda a horrenda história da fuga da família da Europa. Ela não podia, de certo modo, esquecê-la. Sionista ativa, secretária do Instituto Judaico de Pesquisa Histórica no Rio, ela viajou a Israel em anos posteriores. Com mais inclinação acadêmica que a irmã caçula, ela se formou em sociologia e história da arte, além de ter estudado piano no Conservatório do Recife, e seguia atentamente os debates literários e intelectuais.

Apesar das diferenças literárias, as irmãs escritoras mantiveram a mesma “[...] incapacidade de viver no mundo cotidiano [...]” (MOSER, 2011, p. 39) e, por não conseguirem se adaptar à vida pública, com grande dificuldade de se socializarem, as duas viviam “[...] sua angústia perpétua se isolando do mundo” (MOSER, 2011, p. 319). Clarice nunca se adaptou à vida de esposa de diplomata, com seus jantares, conversas vazias e amizades por interesse; Elisa, por sua vez, permaneceu boa parte da vida exercendo uma função burocrática, sem manter relacionamentos duradouros e privando-se dos ambientes sociais.

Em *No Exílio*, um misto de ficção e biografia, identificam-se algumas experiências que serão de extrema importância para compreender o primeiro trânsito exílico de Clarice e sua família. Após sair da Rússia, por volta de 1919, a família passou por muitos lugares e o trajeto foi marcado pela dor e pelo sofrimento. Esta vivência de ruptura dos laços identitários e de familiaridade, quando estavam deixando seus lares para fugir da morte, foi representada por Elisa Lispector (2005, p. 73):

Cidade fantasma, aquela. Cinzas, só cinzas. Parecia que toda a cinza do mundo havia sido despejada ali. No entanto, o ar era limpo. O que emprestava o aspecto pulverizado e pegajoso de cinza eram as casas, os homens – suas vestes, a tez, os cabelos, os olhos, triste olhos sem imagens nem brilho.

A marca que o exílio judeu deixou na irmã mais velha foi muito mais profunda que na pequena Clarice, pois à época esta era apenas uma criança. Todavia, esse fato não ficou fora de sua herança, pois também sentiu o distanciamento materno, já que toda a sua infância fora marcada pela presença-ausência da mãe doente, à espera da morte. O exílio não deixou marcas físicas, sua vivência não foi a lembrança do deslocamento espacial realizado, antes, porém, as consequências que ele deixou em sua família.

Em sua obra *Felicidade Clandestina*, no tão conhecido conto “Restos de carnaval”, de fundo eminentemente autobiográfico, reflete-se o vazio interior que a ausência da mãe causou em Clarice, uma falta que ela lutaria a vida inteira para preencher e que, talvez, tenha tornado a escrita seu porto de equilíbrio e conforto provisórios.

A escritora viveu em sua infância um misto de sensações, pois mesmo que quisesse desfrutar da alegria infantil, sentia um peso por ter sua mãe doente. Situação semelhante àquela vivida pela menina fantasiada de rosa, personagem do conto citado: “na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo morria” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Assim, verifica-se que sua experiência biográfica foi ressignificada para a criação literária, como afirma Vieira (1998, p. 18), em *A narração do indizível*: “ao abordar Lispector e sua obra de um ponto de vista judaico, reafirmo minha crença de que vida e literatura, autor e texto ligam-se culturalmente – de que juntos contribuem para uma visão de mundo”. Diante dessas relações, é possível compreender que a procura de Lispector por uma identidade, sua necessidade de pertencer a alguém ou a algum lugar seriam marcas sempre presentes em sua narrativa; sua busca pela felicidade sempre seria clandestina.

Quando a família Lispector chegou ao Brasil, viveu os primeiros anos em Maceió; mudando-se para Recife em 1924, Clarice estudou no Colégio Hebreu-Lídiche-Brasileiro. Portanto, sua formação foi marcada pelo entrecruzamento das culturas judaica e brasileira. Em casa, a sua alfabetização fez-se em ídiche (uma variante do russo), idioma utilizado pelos seus pais. Mesmo que a escritora quisesse apagar a sua origem, os aspectos linguísticos e semânticos da tradição secular estão presentes em sua literatura. Aqui, o foco não serão estas características, muito bem trabalhadas na obra *Entre passos e rastros*, de Berta Waldman (2003).

Porém, a sua importância para esta pesquisa é a correspondência que essa estrangeiridade tem na sua percepção do exílio e como ela se refletirá na obra da autora, escrita durante sua vivência de deslocamentos, denominação que se utiliza para se referir ao período no qual a escritora viveu fora do país, acompanhando seu marido, Maury Gurgel Valente, diplomata brasileiro:

A primeira língua que ouviu foi o ídiche, pois seus pais não provinham de uma capital europeia e sim de um *shtetl* (povoado onde viviam os judeus do leste europeu, falantes de ídiche), onde os judeus falavam esse idioma e não o russo. Se sua primeira língua falada foi o português, é difícil saber, mas tudo indica que, como seus pais eram falantes do ídiche, a menina tenha sido iniciada em dois sistemas linguísticos simultaneamente. Um deles ela calou. Ela não se refere ao ídiche, embora esse fosse o idioma usado em sua casa (WALDMAN, 2003, p. XXV).

Pode-se compreender que a biografia de Clarice relaciona-se diretamente com sua trajetória literária, como afirma Gotlib (1995); a escritora ficcionalizaria sua própria vida, para preencher as lacunas deixadas pelos seus vários itinerários e as perdas deles resultantes. Essa vivência explica a sua necessidade de se afirmar brasileira, bem como de se tornar parte de uma língua e de uma cultura que depois ela irá transformar em sua própria linguagem. Ainda em *A narração do indizível*, Vieira (1998, p. 32) afirma que “a necessidade de Lispector de pertencer se relacionava sem dúvida a sua experiência de imigrante, que sugeria deslocamento, exílio, descontinuidade e estranhamento”.

O objeto de análise desta dissertação é composto por oito crônicas de viagem publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, que, embora não editadas durante o deslocamento da esposa de diplomata, tratam das experiências vividas em Berna, na capital suíça, local onde a escritora viveu por três anos (1946 a 1949).

Nesses textos, percebe-se a dificuldade que as personagens e os narradores têm de se identificarem com o espaço em que vivem, intensificando-se constantemente o sentimento de não-pertencimento, tornando o contato com o espaço e a aceitação do e pelo outro uma experiência de angústia e estranhamento. A redescoberta surge na medida em que as personagens são levadas para uma reflexão interior gerada pelo contato com o espaço público. Assim, tem-se a criação de uma experiência *irrealizável* que se concretiza nas crônicas, como representação literária de uma experiência real, transposição conceituada na obra *A experiência opaca: literatura e desencanto*, de Garramuño (2012). Quando Clarice passa a

narrar sua experiência individual no exterior, desenvolve, por meio da tensão ficcional, personagens que reagem frente ao seu espaço como exiladas, que buscam, com olhar melancólico, descrevê-lo.

Os textos publicados no *Jornal do Brasil* tornam-se um valioso material de reflexão e análise sobre o espaço público e desconhecido, sob a presença constante de um enunciador que distorce a sua realidade. Sendo assim, não se busca aqui traçar uma relação direta entre a matéria literária e a biografia, mas demonstrar como as duas interagem em um processo de ressignificação da memória e de ficcionalização da experiência.

De início, chama-se a atenção do leitor para estes textos breves de uma Clarice menos conhecida, nos quais se representa mais diretamente a experiência do nomadismo, situando como esta foi crucial para o desenvolvimento da sua trajetória literária. A questão da identidade tornou-se um tema recorrente na escrita clariceana, sendo a sua relação com o nomadismo judaico e sua própria trajetória de deslocamentos os fatos pessoais que, possivelmente, contribuíram para determinar a obsessão pelo tema. Moser² (2011, p. 24) relaciona esta recorrência à busca pela identidade com uma pergunta que aparece diversas vezes na obra *No Exílio*, de Elisa Lispector, “[...] *Funvonenis a yid?* Literalmente, significa ‘De onde vem um judeu?’, e é o modo educado com que um falante de ídiche procura saber a origem de outro”. Pode-se, então, ressaltar a importância de compreender a atitude da autora de silenciar e disfarçar (ou sublimar) a presença da cultura judaica em sua obra, pois, por mais que Clarice Lispector não ressaltasse sua origem e até mesmo tentasse apagá-la, ela sobressai nas (entre)linhas dos textos. Como trata a obra de Waldman (2003): *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, apresentando como estes elementos da sua herança se integram na obra da autora.

A situação de exílio e deslocamento atravessa sua história pessoal desde seu nascimento: da Ucrânia partiu para Maceió, Recife, Belém do Pará, África do Norte, Itália, Suíça, Estados Unidos e muitos outros lugares e regiões. As marcas deixadas pela vivência do transitório serão de extrema importância para a construção de seu universo literário. Além do exílio físico e psicológico, Clarice fez parte de outro desterro, o de pertencer ao gênero feminino, à época, pouco valorizado como sujeito

² Antes de Moser, Claire Varin (1990 e 2002) tratou do tema.

intelectual e possuidor do poder da escrita. Ela foi uma das primeiras jornalistas brasileiras, trabalhava acompanhada de muitos homens, que para respeitarem sua presença na redação, quando sentiam vontade de exclamar palavras chulas, batiam na mesa³. Sua presença, ao mesmo tempo em que os encantava, pois Clarice sempre foi muito sedutora, tornava-se incômoda. Quando da publicação do seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, um crítico literário⁴ (Sérgio Milliet) acreditou, por exemplo, que seu nome fosse pseudônimo de algum escritor, e para ressaltar, um codinome de mau gosto.

Waldman (1983, p. 52-53) ressalta essa outra estranheiridade da escritora, o fato de ser mulher e publicar no Brasil:

[...] e, principalmente, o fato de ser mulher num contexto em que a profissão de escritor tem sido quase sempre identificada como uma profissão masculina, também pode ter a ver com a emergência enfática deste eu feminino que constantemente busca afirmar-se nos textos de Clarice Lispector.

Em 23 de janeiro de 1943, Clarice casa-se com o diplomata Maury Gurgel Valente; para esta união, a escritora envia uma carta ao Presidente Getúlio Vargas pedindo a sua naturalização como brasileira, justificando o trabalho realizado no DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – e acentuando a sua intenção de se casar com um brasileiro. O pedido e as várias justificativas são pertinentes ao fato de Clarice ser judia e casar-se no período da Segunda Guerra Mundial, com a acentuada perseguição aos judeus. Dessa forma, ela tentou demonstrar e apresentar todas as provas de sua contribuição ao país e da sua legítima intenção de se tornar brasileira.

Após seu casamento, Clarice inicia o que se denomina aqui de itinerário de deslocamentos. Maury, por ser diplomata, foi transferido para Belém do Pará e, após uma pequena estada, segue para a Itália. A escritora iria logo após dele; sua trajetória segue por toda a Europa, além de outros continentes. Viveu em Nápoles, na Itália; Berna, na Suíça, Washington, nos Estados Unidos, além de conhecer cidades da África, Portugal, Egito, França, dentre tantos outros lugares. A separação do Brasil e de toda a afetividade que a ligava ao país foi extremamente dolorosa

³ Informação extraída da obra *Clarice Lispector – Jornalista*, de Aparecida Maria Nunes, 2006, p. 64.

⁴ Depoimento retirado da entrevista: “Panorama Especial com Clarice Lispector”. TV Cultura. São Paulo. Entrevista a Júlio Lerner. Gravada em 01.02.77 e exibida no dia 28.12.77, às 20h30.

para Clarice; sentia-se como uma turista atordoada pelo excesso de imagens que o espaço estrangeiro causava: a língua; a cultura e o modo próprio de viver.

Durante seu itinerário de deslocamentos, Clarice manteve uma troca frequente de correspondências com os familiares e amigos. Nas cartas, encontra-se uma mulher atordoada pelo seu novo mundo, isolada socialmente e com uma incansável necessidade de se comunicar. Este perfil clariceano não deixa de ser também uma ficcionalização da própria experiência: quando o real é transfigurado e transformado em matéria escrita, perde o seu caráter autobiográfico e torna-se ficção, mesmo em textos não ficcionais.

A língua portuguesa manteve a função de estabelecer um elo entre a escritora e o país escolhido como pátria, o Brasil. Se o espaço externo não permitia a sensação de pertencimento, ela tentava supri-lo com o envio das correspondências. O silêncio vivenciado no exterior torna-se discurso ativo nas crônicas e correspondências. Nesse sentido, o silêncio torna-se um instrumento de construção literária, que será analisado posteriormente nas imagens do exílio. Martins (2010, 16-17) apresenta a relação entre Clarice e a língua portuguesa, como um instrumento de pertencimento:

Se a língua portuguesa é objeto de amor declarado, a literatura brasileira vira, além de ofício, um provisório lugar de fala e pertença, forma legítima de compensação e reação, porta de saída (“Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma”). Por meio da escrita e da criação, parece temporariamente garantida a territorialização.

“O gênero epistolar aparece aí em simbiose com a chamada literatura de viagens, por sua vez, neste caso, resultado de uma bem dosada combinação de crônica e registros quase diários, e todos, acentuadamente, de feição autobiográfica” (GOTLIB, 1995, p. 189). Os textos indiciam o seu olhar de estrangeira frente ao outro, tanto nas cartas como nas crônicas posteriormente publicadas no *Jornal do Brasil*: logo, ambos os gêneros sugerem uma ficcionalização, pois aqui não é mais a experiência real que será transcrita, mas uma outra experiência, criada apenas no plano ficcional.

A leitura das correspondências permite entrar em contato com o registro dos lugares por que Clarice passou. Ressaltam-se as cartas enviadas de Berna, onde a permanência perdurou por três anos - período no qual escreveu seu “romance

menos gostado” (LISPECTOR, 1999a), *A cidade sitiada* - e também as experiências ressignificadas nas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* sobre a capital suíça.

A relação que Clarice estabelece com o espaço ultrapassa o limite do olhar de uma turista; sua descrição amplia o registro habitual de uma simples estrangeira de passagem. Ela consegue recriar um novo espaço, uma nova cidade e abordar criticamente os problemas lá existentes; ao fim, tem-se o desenvolvimento das cidades de Clarice, que serão retomadas nas correspondências, crônicas e no romance *A cidade sitiada*, criando-se em torno delas uma escrita em palimpsesto, ou seja, textos que surgem a partir de si mesmos, reiterando imagens e simbologias.

A situação de estrangeira e melancólica parece ser traço da personalidade da autora, segundo depoimentos de pessoas próximas a ela; mas a experiência de deslocamentos ocasiona uma intensificação dessa propensão natural, e a melancolia surge como motivo e traço da produção. Dessa maneira, tem-se como enfoque desta dissertação a análise das imagens do exílio e da melancolia que foram produzidas nos textos.

Assim sendo, as cartas são de extrema importância para compreender a radicalidade dessa experiência e seus reflexos na produção literária da escritora, permitindo avaliar como outro território é visto, pela mediação de um olhar de estrangeira, com destaque para a dificuldade de se relacionar socialmente com a alteridade. Logo, nosso enfoque não é analisar as cartas, mas demonstrar como as experiências foram transpostas nos dois gêneros.

Encontra-se, nas correspondências, uma espécie de painel de “crônicas da cidade” (GOTLIB, 1995, p. 200), que depois irão se metamorfosear nos textos jornalísticos sobre Berna. “Elas (as cartas) refletem não só o tamanho da angústia e desconsolação em face de sua nova vida no exterior, mas também muitos aspectos sobre a guerra, a rotina diária e projetos referentes à literatura que se produzia na época” (NINA, 2003, p. 72). Como a comunicação naquele momento histórico era escassa, até mesmo pelas dificuldades impostas pela guerra, as cartas tornaram-se seu único meio de ter acesso à cultura brasileira: as *conversas* não ficavam apenas no âmbito da vida pessoal, mas se trocavam textos, artigos de jornais, críticas de livros e filmes, relatos sobre a guerra... E Clarice sempre deixa seus registros sobre a cidade em que vivia, seu modo de vida, as pessoas, como conseguia suportar a ausência e a separação da família, assim como dos amigos brasileiros.

As crônicas de Berna desenvolverão imagens de um exílio ficcional, que será pautado no apoio/asilo da linguagem literária. Assim, a tensão dos vários deslocamentos proporciona para Clarice a realização de uma experiência exílica, não realizável, mas sentida por meio da exclusão e distanciamento da sua vida pessoal para viver com o marido na Europa. Situação descrita, por exemplo, em textos de sua fortuna crítica: “Clarice Lispector não procurou o exílio; apenas concordou em acompanhar o marido em seu itinerário diplomático. Àquela época, ela não tinha como avaliar claramente as possíveis consequências que a expatriação traria à sua obra” (NINA, 2003, p. 11). Por conseguinte, como afirma ainda Nina (p. 69), “A condição fundamental de um exílio é basicamente a de estar preso a uma circunstância que não se pode mudar”.

Nesse sentido, quando se trata de uma literatura de viagem, não se quer estabelecer uma confirmação de dados e rastrear as situações vividas de fato, mas avaliar como esta experiência influenciou na produção ficcional, como se decantou a matéria biográfica na literária. Assim, a “restrição exílica é vivenciada nos domínios da ficção; o mundo literário – e definitivamente não-autobiográfico – é a arena onde o tema do exílio interior se desenvolve” (NINA, 2003, p. 63). Para esta dissertação, a experiência biográfica, factual, se tornará válida quando se transformar, por meio da ficção, em múltiplos caminhos para a produção literária.

A inserção social de Clarice na Europa (em Nápoles, Berna, Paris) ancorou-se em sua função de mulher de diplomata: esta relação, ao invés de auxiliar para a superação do exílio, tornou-se um fator de intensificação do isolamento, visto que a escritora não se sentia apta para se relacionar com as outras mulheres, em jantares, festas e reuniões de cortesia; sua vontade era de estar ao lado de quem ela gostava, de seus familiares e amigos. Assim sendo, as correspondências demonstram que as “[...] referências à solidão e à depressão começam a aparecer com frequência cada vez maior nas suas cartas. Mesmo antes do final da guerra ela expressara frustração por estar afastada dos amigos e da família: ‘Enquanto vocês vivem no Brasil’, escreveu a Lúcio Cardoso em novembro de 1944, ‘eu aqui tomo chá com leite num colégio de moças’ (MOSER, 2011, p. 278). Logo, a monotonia em que vivia Clarice tornou-se uma atmosfera propícia para desenvolver seu viés literário e compensar, na escrita, o que faltava em sua vida pública e privada.

A diplomacia exigia de Clarice muito mais do que ela podia oferecer; sua imersão interior não permitia o contato com o outro, ou pelo menos, as relações

sociais que a situação lhe exigia. As cartas foram seu principal vínculo social com o Brasil, seu ponto de apoio. Em depoimento para o periódico *A cigarra*⁵, para Castelo, em 1954, quando a escritora já estava no Brasil, ela ressalta: “e tem uma coisa que eu gosto de ler mais do que tudo: as cartas dos amigos. No estrangeiro, com uma saudade enorme do Brasil, um envelope tarjado de verde e amarelo passa a ser a coisa mais importante que se pode receber”.

Dessa forma, a vida de Clarice tornou-se uma intensa espera pelas correspondências dos amigos e familiares. Percebem-se com clareza a angústia e ansiedade da escritora, que passava a exigir dos outros, insistentemente, aquilo que faltava para si: atenção e carinho.

Em uma carta para as irmãs, datada de 21 de novembro de 1944, Clarice apresenta o sentimento de nacionalismo que foi intensificado pelo seu itinerário de deslocamentos: “Se você puder me mandar algum livro, alguma revista, ficarei contentíssima. Eu sou uma pobre exilada. Você não imagina como longe do Brasil se tem saudade dele. Sou capaz de escrever um novo *Brasil, país do futuro*⁶...” (LISPECTOR, 2007, p. 63). Sua necessidade é de manter um contato com aquilo que ela deixou para trás; sendo assim, pede insistentemente, para familiares e amigos, textos, artigos que possam colocá-la a par da situação em que o Brasil se encontra. E ainda ressalta a capacidade que tem o exilado de reinventar um novo país, a partir da exaltação potencializada das qualidades que nele se encontram.

O espaço urbano público tem grande importância nas crônicas de Berna. E as cartas que retratam estes espaços trazem registros e imagens que as crônicas reiteram, proporcionando uma análise mais apurada destas. Assim sendo, a inserção da análise das correspondências na dissertação é de extrema importância, pois auxilia na compreensão da ficcionalização da experiência real na produção da cronista.

Durante sua viagem, antes de chegar a Nápoles, a escritora faz uma pequena parada em Lisboa; suas correspondências prosseguem por todo o itinerário, para estabelecer um elo entre ela e suas irmãs. Em 7 de agosto de 1944, Clarice envia sua primeira carta em solo estrangeiro:

⁵ VASCONCELLOS, Eliane. Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

⁶ Stefan Zweig, austríaco de origem judaica, publicou uma obra intitulada com a expressão citada na carta de Clarice “Brasil, país do futuro” (1941). Ele se suicidou com a esposa, em 1942, em Petrópolis (RJ), durante seu exílio no Brasil.

[...] Quando vocês receberem esta carta, estarei ótima porque quase perto de Nápoles ou mesmo em Nápoles. É chatíssimo não morar. Agora são 9 e meia e está bem claro. Daqui a pouco o Ribeiro Couto me telefonará para me mostrar umas poesias dele. Aqui, como é neutro, vê-se [sic] cartazes de propaganda alemã, o que dá um aspecto pau às coisas. Mas em breve a guerra estará acabada. Quase todo mundo aqui é pelos aliados (LISPECTOR, 2007, p. 47).

A carta evidencia a necessidade de estar vivendo em algum lugar que ela possa identificar provisoriamente como lar. Durante as primeiras semanas da viagem, ela passou por vários países até chegar a Nápoles, onde morou. Nesse sentido, a situação de “não morar” causava um incômodo na escritora, que deveria permanecer à mercê dos outros, tentando se sociabilizar para não estar só. Em 1944, ainda decorria a Segunda Guerra Mundial e Clarice, por ser judia, vivia este momento de uma forma especial, tendo provavelmente de se poupar e evitar se posicionar frente à situação.

De início, a escritora estava atordoada pela nova vida, as experiências e o contato com o estrangeiro; sentia-se como uma turista em tempo integral, que busca apreciar e se embebedar de todas as imagens possíveis. O escritor Lúcio Cardoso, seu amigo desde o Jornal *A noite*, era seu correspondente ativo. Em carta datada de 30 de setembro de 1944, escrita em Nápoles, Clarice desabafa: “as coisas são iguais em toda a parte – eis o suspiro de uma mulherzinha viajada” (LISPECTOR, 2002, p. 55). Logo em seu primeiro ano no exterior, já se percebe nas cartas o sentimento de angústia que persistia no discurso de Clarice. Mesmo com as múltiplas experiências que os deslocamentos do itinerário estavam lhe proporcionando, ela se sentia como uma “mulherzinha”, nada mais a seduzindo ou lhe provocando interesse. Neste espaço, para a literatura reflui a tensão (des)estruturadora, é ela que proporcionará a Clarice reagir à vivência da desterritorialização o, criando em si uma forma de asilo interior.

As correspondências que retratam Nápoles são recortes-instantâneos do espaço e dos habitantes, nos quais a escritora tenta revelar aos amigos e familiares impressões que vão além do visível, reflexões de alguém que tenta compreender o outro e tornar públicas situações não reveladas a um simples turista. A escritora cria uma contraposição entre a bela Nápoles e aquela que fica encoberta aos olhos desatentos; seu olhar de estrangeira descreve e acentua, por exemplo, as diferenças sociais, pouco divulgadas pelo discurso oficial.

O mar é a figura central nas cartas de Nápoles, talvez por simbolizar um elo ilusório de proximidade com o Brasil. No mais, a cidade é retratada a partir de um confronto do belo com o grotesco: ao mesmo tempo em que surpreende pelas exuberantes paisagens, decepciona pela desorganização e sujeira.

Isso aqui é lindo. É uma cidade suja e desordenada, como se o principal fosse o mar, as pessoas, as coisas. As pessoas parecem morar provisoriamente. E tudo aqui tem uma cor esmaecida, mas não como se tivesse um véu por cima: são as verdadeiras cores. Um edifício novo aqui tem um ar brutal (LISPECTOR, 2002, p. 56).

Em 12 de janeiro de 1945, Clarice, em contato com as irmãs, revela ironicamente que está tentando preencher seu tempo com algum serviço voluntário; sua necessidade de se sentir útil a alguém é constante, ela precisa pertencer a algo:

Porque me ofereci para fazer alguma coisa, estou agora trabalhando em datilografia com o coronel Julio de Moraes. Vou lá todas as manhãs e salvo a humanidade copiando numa letra linda a máquina, umas coisas (LISPECTOR, 2007, p. 69).

Seu desejo era ajudar os feridos na guerra. Consegue trabalhar por um tempo na Cruz Vermelha; ela ficava por lá ouvindo histórias, conversando e ajudando nos curativos, era uma forma de se sentir útil e próxima ao Brasil, já que suas atividades como mulher de diplomata se resumiam a participar de jantares e chás de cortesia.

Nesta mesma carta, Clarice aborda a situação da Itália em relação à guerra, relatando como alguns problemas se intensificaram, entre eles a prática da prostituição. Seu olhar desconstrói a ideia do país desenvolvido que não enfrenta os problemas já comuns no Brasil, reforçando a perspectiva *nacionalista*, aquela que encara o país a distância só ressaltando as suas qualidades. Desnuda a nova pátria provisória não como uma turista, mas como uma estrangeira, que enfrenta o outro com estranheza e desagrado.

É verdade que se culpa a guerra de muita coisa que sempre existiu aqui. A prostituição, por exemplo, sempre foi aqui um grande meio de vida. Contam-nos que agora os meninos na rua oferecem as irmãs, o marido que diz que tem uma moça muito bonita e no fim sabe-se que é a mulher dele, etc. mas todos dizem que é isso sempre. Tem aqui e que o povo napolitano é o + (sic) semvergonho (sic) do mundo. Os italianos dizem que a vergonha da Itália é Nápoles. Roubam como podem, e não sou eu quem os acusaria. Aliás, quando estive em Lisboa que não está em guerra, fiquei boba. Não se dá um passo sem que alguém não peça esmola. E me disseram que a prostituição lá é terrível, abundantíssima e desde a idade de 13, 14 anos. A

guerra é boa talvez no sentido de chamar a atenção para certos problemas. Talvez incorporem estes na resolução de outros propriamente de guerra (LISPECTOR, 2007, p. 69).

Em correspondência a Tânia em setembro de 1945, ela ressalta: “O cachorro é a pessoa + pura de Nápoles... Se você visse como esta cidade é suja” (LISPECTOR, 2002, p. 76), reafirmando o olhar de estranheza e alteridade com que ela encara o outro a sua volta, por não encontrar uma identificação – a não ser pela sensação partilhada de que todos moram lá provisoriamente –, nem com o espaço nem com os habitantes.

Em agosto de 1944, Clarice desembarcara na Itália, após passagens pela África e Portugal. Depois da temporada na Itália, a escritora parte com seu marido para Berna, na Suíça. Período em que terá experiências marcantes da sua trajetória, que deixarão, após longo tempo de vivência, reflexões nas crônicas e textos. Entre as imagens recorrentes, tem-se: o silêncio, as figuras fantasmagóricas, o sentimento de não pertencimento, resultante do exílio, e o olhar melancólico. Na crônica “Noite na montanha”, a cronista retrata a passagem pela Espanha, Itália e Suíça: “É tão vasta. Tão despovoada. A noite espanhola tem o perfume e eco duro do sapateado da dança, a italiana tem o mar cálido mesmo se ausente. A noite de Berna tem o silêncio” (LISPECTOR, 1999a, p. 128).

Dentre as várias temáticas, alguns textos publicados na obra *A descoberta do mundo* retratam a passagem da autora pela capital suíça, onde a escritora viveu por três anos. As crônicas refletem a dialética entre o universo íntimo da autora e a experiência do espaço público de Berna, revelando o olhar do estrangeiro, do exilado e silenciado, vivendo em um país desconhecido, aproximado às imagens da prisão e do estado de sítio. São estas oito crônicas que constituirão o *corpus* deste estudo, cuja análise é apresentada no capítulo posterior.

Clarice, com a capital suíça, estabeleceu uma relação conturbada: não conseguia se sentir parte daquele lugar e, face a isto, suas representações refletem uma sensação de mortificação. Em carta para as irmãs, de 14 de abril de 1946, a escritora declara: “estou considerando Berna como uma prova” (LISPECTOR, 2007, p. 103), o desafio de viver em um local de exclusão, no qual não encontra algo com que possa se identificar: o espaço, as pessoas e o modo de viver. Estes eram todos elementos que a segregavam ao invés de a acolherem. Assim sendo, a sensação de não-pertencimento será propícia para criar um espaço literário de tensão e

desenvolver personagens e enunciadores que se sentem exilados e melancólicos. Logo, a experiência real de Clarice servirá para criar uma vivência não real, experienciada apenas na ficção.

O não-pertencer causava o estranhamento; tudo o que se relacionava ao lugar da sua atual residência era para ela estranho e não passível de identificação. Moser (2011, p. 289) refere-se ao choque de cultura que a autora sofreu no seu exílio⁷:

As cidades de brinquedo, os relógios cuco, os chocolates e a neutralidade não poderiam oferecer um contraste maior com o caos, a juventude e a energia do Rio de Janeiro. A Suíça era um pouco menos do que Clarice podia suportar: 'Esta Suíça', ela escreveu a Tânia, 'é um cemitério de sensações'.

A imagem do “cemitério de sensações”, mobilizada por Clarice para caracterizar Berna, aparecerá depois, por meio do processo de ficcionalização, nas crônicas, em que o espaço urbano e estrangeiro é sempre descrito como um lugar impróprio para a emoção. Nos textos, os termos mais frequentes são aqueles que se referem ao apagamento da sensação e à mortificação do sujeito, tais como: silêncio, móvel, calmo, vazio, espaço sufocador e inverno. Sua experiência verídica, factual, real e biográfica servindo como matéria para a constituição da escrita literária.

A crônica, por ser um gênero pautado na recriação do cotidiano, produz um efeito de aproximação da autora com o seu leitor e, por conseguinte, uma revelação mais íntima do “olhar da cronista”. Em outros textos do gênero, ela explora a (re)velação de si, no limite entre o universo íntimo e pessoal e o fingimento literário da cronista, como aponta Nina (2003, p. 30):

Entretanto, a autora reconhecia dois momentos diferentes no processo de criação. O primeiro acontecia quando ela estava produzindo ficção e, o segundo, quando estava escrevendo para jornais, como ela explicou na crônica “Fernando Pessoa me ajudando”, em *A descoberta do mundo*: 'Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta?'

As crônicas que ficcionalizam suas experiências como estrangeira são construídas por meio do olhar atento que capta o cotidiano como uma “máquina fotográfica”; nelas a autora revela o espaço físico em que está, juntamente com a

⁷ SAID (2003, p. 50) esclarece um dos sentidos do termo: “[...] o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal”.

percepção pessoal e íntima que tem dos povos locais e também da sua própria experiência como exilada. Gotlib (1995, p. 230) investiga o método da criação literária clariceana, vinculando vida e obra: “Fotógrafa do lago, pintora de paisagens, cronista de momentos, tais instantâneos vão se somando, num grande painel perceptivo de imagens”.

Em Berna, Clarice sentia-se isolada e longe de uma civilização moderna; por isso, as imagens mais recorrentes nas crônicas referem-se ao silêncio perturbador, ao inverno, à monotonia, ao vazio, à paisagem semelhante à de uma cidade medieval, os prédios antigos reforçando a sensação de deslocamento não apenas espacial, mas também no tempo. Essas marcas de estranhamento e de desidentificação tornam-se material para a produção literária das crônicas, nas quais o “eu do cronista”, neste caso um “olhar estrangeiro”, é determinante para o processo criativo. Nina explora a relação da autora com Berna: “A próxima parada seria ainda mais deprimente: Berna, na Suíça. As primeiras impressões do novo cenário foram-lhe tremendamente negativas. A autora descreveu o silêncio e o vazio das ruas de Berna como uma espécie de ‘morte da vida’” (2003, p. 26).

Waldman (1983, p. 34-35) aborda os motivos que Clarice teria para desenvolver a angústia e a melancolia constantes nas correspondências de Berna e que depois se tornariam uma ancoragem estética para a produção literária das crônicas sobre a capital suíça:

O silêncio relativo da crítica em torno do livro, a distância das pessoas amigas e do Brasil, o fato de estar na Suíça (“um cemitério de sensações”) e de estar lutando consigo mesma para escrever o terceiro romance, são fatores que, de algum modo, devem explicar a tristeza e a angústia expressas nas cartas de Clarice desse período.

Clarice tinha em Berna aquilo que um escritor deseja: tempo livre para produzir e ler sem nenhuma perturbação. Porém, aquele silêncio não revigora sua criação, ao contrário, gera um sentimento de depressão frente ao novo mundo. Em 27 de julho de 1946, ela envia uma carta para o escritor Fernando Sabino e declara: “A solidão de que sempre precisei é ao mesmo tempo inteiramente insuportável” (SABINO, 2011, p. 37). Sendo assim, as imagens que aparecem nas crônicas refletem o indivíduo deslocado na realidade: “Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada?” (LISPECTOR, 1999a, p. 270). Em carta para as irmãs, datada de 28 de fevereiro de 1947, Clarice aproveita para

desabafar e descrever sua dificuldade para escrever e se concentrar, pois sua vida tinha se tornado uma eterna espera pelo retorno ao Brasil:

A última verdadeira linha que escrevi foi encerrando em Nápoles *O Lustre*, que estava pronto no Brasil. Desde então, não tenho cabeça para mais nada, tudo que faço é um esforço, minha apatia é tão grande, passo meses sem olhar sequer meu trabalho, leio mal, faço tudo na ponta dos dedos, sem me misturar a nada. Vai fazer três anos disso, três anos diários; então a isso vem se acrescentar o fato de que vocês resolveram não dar verdadeiras notícias. É um pouco demais (LISPECTOR, 2007, p. 159).

Se por um lado o silêncio é uma condição para quem escreve, em Berna, pela situação do deslocamento, ele se torna um empecilho agravante para o sentimento de solidão, a espera pelo dia seguinte é configurada como obsessão: “Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo. Ou inventar um programa, frágil ponte que mal nos liga ao subitamente improvável dia de amanhã” (LISPECTOR, 1999a, p. 128). Dessa maneira, a situação de deslocamento forçado cria um exílio literário; desenvolve-se por meio do discurso da enunciativa uma cidade ficcional: a Berna representada por Clarice não corresponde mais à capital suíça, mas se sustenta na ampliação e ressignificação da experiência biográfica da autora.

É também Gotlib (1995, p. 231) que analisa a matéria histórica e literária das crônicas de Berna:

Outras crônicas que publicará sobre paisagens da Suíça, de caráter menos explicativo, mantêm estreita ligação entre si. Apresentam uma crítica de comportamento, que advém da reação da espectadora estrangeira, ao analisar a cultura do país, em função, naturalmente, da sua própria cultura. Mistura-se à crítica um pendor lírico de êxtase diante do espetáculo visto, que leva, por vezes, à representação do próprio ato artístico.

Encontram-se cerca de oito crônicas - publicadas nos livros *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer* - que tratam de experiências da autora vividas em Berna, na Suíça. Os textos foram publicados individualmente, mas existe uma ligação complementar entre eles, criando-se uma escrita em palimpsesto, como foi definido por Gérard Genette, textos que são produzidos a partir de outros.

Nesta mesma esfera, tem-se, também, o romance *A cidade sitiada*, escrito enquanto a escritora morava em Berna, publicado em 1949, traz em si imagens recorrentes das crônicas de Berna. É marcante a presença constante de personagens que vagam sem rumo em busca de um lugar que represente um lar, ou

de um espaço do qual emane calor e aconchego. Em oposição, há as ocorrências dos termos referentes ao silêncio e ao isolamento, mostrando a permanência dos sentimentos melancólicos de isolamento e solidão da narradora.

Clarice viveu por três anos em Berna. A configuração do próprio gênero crônica, pautado na aproximação do autor com o leitor, permite evidenciar a existência das experiências pessoais para a constituição da matéria literária. Não se quer afirmar, em nenhum momento, que a autora realiza uma autobiografia, antes, porém, se verifica que ela explora sua experiência como estrangeira e exilada para retratar o espaço público de Berna.

1.2 O retorno para o Brasil: a estrangeiridade interior

A ilusão do migrante

*Quando vim da minha terra,
se é que vim da minha terra
(não estou morto por lá?),
a correnteza do rio
me sussurrou vagamente
que eu havia de quedar
lá donde me despedia.
Os morros, empalidecidos
no entrecerrar-se da tarde,
pareciam me dizer
que não se pode voltar,
porque tudo é consequência
de um certo nascer ali.*

*Quando vim, se é que vim
de algum para outro lugar,
o mundo girava, alheio
à minha baça pessoa,
e no seu giro entrevi
que não se vai nem se volta
de sítio algum a nenhum.*

*Que carregamos as coisas,
moldura da nossa vida,
rígida cerca de arame,
na mais anônima célula,
e um chão, um riso, uma voz
ressoam incessantemente
em nossas fundas paredes.*

*Novas coisas sucedendo-se
iludem a nossa fome
de primitivo alimento.
As descobertas são máscaras
do mais obscuro real,
essa ferida alastrada
na pele de nossas almas.*

*Quando vim da minha terra
não vim, perdi-me no espaço,
na ilusão de ter saído.
Ai de mim, nunca saí.
Lá estou eu, enterrado
por baixo de falas mansas,
por baixo de negras sombras,
por baixo de lavras de ouro,
por baixo de gerações,
por baixo, eu sei, de mim mesmo,
este vivente enganado,
enganoso.*

(Carlos Drummond de ANDRADE, 2002, p. 24-26)

Maury Gurgel Valente foi transferido para Torquay em 1950 e, em seguida, para Washington. Na capital norteamericana, a escritora consegue estabelecer laços de amizade, dentre eles, com o casal Érico Veríssimo e Mafalda. O contato com brasileiros torna menos árdua a vida longe da pátria. “Pouco tempo depois de chegarem, Maury e Clarice compraram a casa do número 4421 da Ridge Street, a uma quadra do *country club*, no arborizado e adequado subúrbio de Chevy Chase. Era a primeira casa que eles possuíam na vida e se mostrou o lugar ideal para uma jovem família, perto da cidade e de boas escolas” (MOSER, 2011, p. 350).

Mesmo assim, o período de deslocamentos deixou marcas inapagáveis. Conta Mafalda que, para suportar a angústia e a melancolia constantes, as duas combinavam de se encontrar para tomarem, juntas, medicamentos para dormir e, assim, desligavam-se do mundo por horas. À época, já com os dois filhos, Pedro e Paulo, Clarice enfrentou a esquizofrenia do primogênito e sua dificuldade de se relacionar com ele e compreendê-lo tornava a vivência no exterior ainda mais dolorosa.

Em 1959, Clarice e Maury separam-se e ela retorna para o Brasil com seus filhos. A dificuldade de permanecer longe das suas irmãs e do país que aceitou como sua pátria e a vida diplomática foram decisivas para o rompimento do casal.

Moser (2011, p. 407) aponta os motivos que levariam Clarice a se afastar definitivamente de Maury:

Clarice, por sua vez, tinha se afastado de Maury. De acordo com todos os relatos, ele era, e continuou sendo, apaixonado por ela, e a relação entre eles permaneceria forte pelo resto da vida. Mas ela estava cansada da rotina diplomática, e cada vez mais ansiosa por voltar ao Brasil. O casal tentou resolver seus problemas, mas Clarice finalmente decidiu deixá-lo. Numa época em que até mesmo o contato telefônico internacional era raro, caro e difícil, a decisão de partir e levar os meninos com ela para o Rio foi penosa.

A escritora decidira voltar ao Brasil, mas o período em que viveu no exterior, as experiências construídas, o sofrimento compartilhado, a angústia e a solidão vão continuar presentes por toda a vida. Mesmo depois de muitos anos, as experiências exílicas serão revividas nas crônicas do *Jornal do Brasil* e os sentimentos de não-pertencimento e de estranhamento vão continuar presentes nas personagens, narradores e na caracterização do espaço ficcional. Berna, por exemplo, permanecerá para Clarice como um espaço fantasmático que deve ser retratado e ficcionalizado.

Em um texto encontrado durante pesquisa realizada por mim na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), o qual não tem data e suporte de publicação definidos, intitulado “Minha doce França, que saudade...”, tem-se a descrição de um passeio pela França e a demonstração da ambivalência no discurso do exilado, pois se verifica a presença da enunciadora que se posiciona como uma exilada que tem momentos de êxtase em meio à monotonia sentida em Berna.

A França, para Clarice, era assim definida:

A doce França é feminina, ao mesmo tempo delicada e forte, mistura feliz e rara. Eu me sentia embriagada sem beber álcool. E toda inspirada. As palavras – escritas ou faladas – brotavam como água de fonte pura.

O êxtase sentido mascarava os sentimentos que a atordoavam na Suíça; se Berna era um constante silêncio, Paris era o oposto, e a bela Clarice tornava-se mais sedutora, causando a admiração de San Tiago Dantas⁸, por exemplo. As lembranças deste encontro foram depois registradas pela escritora, que fez questão de riscar a passagem do texto que sugeria o interesse de Dantas por ela: “(Schmidt

⁸ San Tiago Dantas – jornalista, advogado, professor e político brasileiro, desejava criar um partido fascista brasileiro, na década de 30.

me contou que San Tiago chorou de paixão por mim. Eu sei por quê: porque era Paris e Paris é amor)”. “Mas nós tínhamos que voltar a Berna e não pude aceitar. Sem falar na maior ressaca de minha vida. Pedi com urgência café ‘biennoir’. Tomei um banho delicioso. E com o coração partido fomos embora”.

Em entrevista à Germana de Lamare⁹, para o *Correio da Manhã*, em 6 de março de 1972, intitulada “Clarisse [sic] Lispector esconde um objeto gritante¹⁰” a escritora revela as lembranças que a vivência no exterior deixou em sua vida:

- Sabe, sou uma mulher simples e complexa ao mesmo tempo. Como toda a mulher, afinal de contas. Minha vida é dirigir a casa, participar da vida dos meus filhos, o quanto eles permitem, é claro, porque às vezes eles até proibem participar da vida de meus amigos. Sabe, é uma besteira dizerem que sou uma mulher solitária. Têm a mania de escrever isso a meu respeito. É cretino, mesmo. Não gosto nem de ir ao cinema sozinha... Por exemplo, quando eu era embaixatriz, eu vivi na Itália, nos Estados Unidos, na Suíça, no Egito. Na Grécia, só de passagem, por meia hora... Entre almoçar e visitar a Acrópole, eu optei pelos deuses. Não me arrependi. Agora, tenho vontade de recomeçar tudo outra vez. Mas eu não gostaria de viajar sozinha. Gosto de repartir minhas emoções com outras pessoas. Dividir tudo o que é bom... (LISPECTOR, 1972, s.p.)

Essas considerações são importantes para compreender que a experiência de estrangeiridade ultrapassa o período de 1944 a 1959 e percorre toda a vida de Clarice, provocando nela uma eterna procura por pertencer a algo e compreender o outro a sua volta; como no poema de Drummond, o exílio não era mais um não pertencer a um espaço, mas a sua própria existência. Esta vivência proporcionou a criação de uma certa *estética da melancolia*, ou seja, a representação dos dados biográficos resulta em uma criação ficcional que reflete o sentimento de mal-estar e descompasso com o mundo, que, no âmbito real, reitera um sentimento de miséria existencial da escritora, vivenciada não apenas no período que passou no exterior, mas na própria vida.

Em correspondência datada de 6 de janeiro de 1948, para a irmã Tânia Kaufmann, que Clarice chamava carinhosamente de “florzinha”, ela expõe a sua angústia do retorno ao Brasil, o medo de não conseguir se adaptar novamente ao país que deixou para trás:

⁹ Texto encontrado no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector. Na Fundação Casa de Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

¹⁰ O “objeto gritante” citado por Lamare (1972), refere-se ao título inicial da obra *Água Viva* (1973).

Mas espero de tal forma que no navio ou avião que nos levar de volta eu me transforme instantaneamente na antiga que eu era, que talvez nem fosse necessário contar. Querida, quase quatro anos me transformaram muito. Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma num boi? assim fiquei eu..., em que pese a dura comparação... Para me adaptar (sic) ao que era inadaptável (sic), para vencer minha repulsas e meus sonhos, tive que cortar meus aguilhões – cortei em mim a força que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também minha força. Espero que você nunca me veja assim resignada, porque é quase repugnante (LISPECTOR, 2002, p. 165).

A passagem ilustra o fato de que o sentimento de exílio não é algo temporário sentido em Berna e ressignificado nas crônicas, mas uma condição de existência da própria escritora. O deslocamento pelo exterior serviu para intensificar a sensação de não-pertencer e criar imagens ficcionais que remetem à vivência do exilado.

1.3 ***Jornal do Brasil: uma cronista em busca de ser cronista***

“Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a ‘coisa’ vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos” (LISPECTOR, Clarice. Escrever. In: Aprendendo a viver. 1999, p. 134).

A atividade de Clarice Lispector como cronista iniciou-se em 1967, quando foi convidada por Alberto Dines, para escrever ao *Jornal do Brasil* uma coluna que seria publicada aos sábados. A intenção do editor era a de que a escritora escrevesse crônicas sobre assuntos que lhe interessassem, dando-lhe a liberdade de escolha do tema e também da estrutura. Antes de iniciar no *Jornal do Brasil*, Clarice escreveu em alguns periódicos femininos, com a utilização de pseudônimos, dentre eles, Helen Palmer e Ilka Soares. Mas foi a partir desta época que ela aceitou escrever para uma coluna e assinar com seu próprio nome.

Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector* (2004), organizado pelo Instituto Moreira Sales, Dines (2004, p. 52) revela qual era o perfil da sua nova colunista:

Clarice era reservada. Ia pouco à redação, preferia tratar por telefone. Pensava que era involuntariamente discreta por causa do acidente que

deformou parte de seu corpo. Era uma pessoa muito bonita. Com o tempo, ela acostumou-se às marcas da queimadura, mas em mim ficou a impressão que viveu sempre se protegendo daquelas cicatrizes. Nunca consegui saber se o seu modo esquivo em lidar era anterior ou se nasceu com o incêndio em seu colchão. Enfim, Clarice era tudo menos óbvia. Ela era secreta.

Clarice ia em caminho oposto ao dos cronistas e jornalistas da época, pois preocupada com a pressão que o “profissional de literatura” sofria dos editores, sempre fez questão de reforçar que era apenas uma “amadora” e escrevia quando tinha “inspiração” para esta função. Em entrevista para Isa Cambará¹¹, define sua “inspiração”:

Às vezes, elaboro um trabalho durante anos, sem sentir. O único sintoma são as frases que me vêm de repente, já prontas, no táxi, no cinema ou no meio da noite, revelando que algo está crescendo em mim. Mas, ao contrário do que muitos pensam, não escrevo em transe e não sinto nenhum espírito me insuflando ideias. A inspiração vem dessa longa elaboração inconsciente. Escrever, para mim, é um aprendizado. Assim como viver é um aprendizado.

Como no jornal não era possível esperar pelo texto da cronista, a autora enviava ao editor vários textos que ele ia publicando aos poucos. Sendo assim, a publicação era totalmente desvinculada da notícia de “última hora” e seguia a escolha pessoal de Clarice. Em carta para o filho Paulo, quando este já vivia nos Estados Unidos, ela reafirma o seu processo de produção das crônicas:

As crônicas o [sic] Jornal do Brasil não me preocupam porque tenho [sic] um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me “plagiar”: publicar coisas do livro “A legião estrangeira”, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este. Talvez eu receba [sic] em breve um pequeno aumento no Jornal.¹²

A declaração de Clarice é muito importante para compreender o seu processo de construção literária: os textos são circulares, ou seja, ela, ao se “plagiar”, reescreve e reformula vários textos, que transitam em publicações posteriores como crônicas, contos e romances. Aqui, se tem o que Gérard Genette (2010) classifica como escrita em palimpsestos, a qual se refere a textos surgidos a partir de imagens

¹¹ “Escritora mágica”, por Isa Cambará. Revista *Veja*. São Paulo, 30. 07. 75. apud *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*, 2004, p. 79.

¹² Texto encontrado no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector, na Fundação Casa de Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

recorrentes de outros textos; logo, as crônicas de Berna constituem um todo, mesmo sendo publicadas em períodos distintos, pois representam, como uma boneca russa “matrioskha”, a inserção de uma crônica sobreposta à outra. O romance *A cidade sitiada* desenvolverá o processo de extensão e ampliação, definido por Genette (2010), já que ampliará a ideia já centralizada nas crônicas com distorções semânticas e adequações estruturais.

Ela permaneceu nesta função até 1973, quando foi afastada do jornal por meio de um aviso por carta. À época, comentou-se que a demissão de Clarice estava associada a uma política antissemita que assumia a direção do jornal. A produção das crônicas rendeu um grande acervo literário: a pesquisadora Célia Regina Ranzoli¹³ reuniu, digitalizou e resenhou todas as crônicas publicadas no periódico. Durante um longo trabalho, ela selecionou e trouxe a público os valiosos textos que estavam esquecidos e abandonados nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Sua pesquisa resultaria na dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina; porém, na mesma época, o filho de Clarice, Paulo Gurgel Valente, reúne boa parte das crônicas e publica o livro *A descoberta do mundo*. Assim sendo, a pesquisadora seleciona os textos que foram excluídos de tal publicação e apresenta no trabalho: “Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)” (1985).

Clarice considerava seu texto uma produção que não se enquadrava no gênero crônica. Até questionou Rubem Braga em uma crônica intitulada “Ser cronista”¹⁴, sobre se sua produção poderia ser considerada como tal.

Quando se quer enquadrar a crônica clariceana no perfil do século XIX, como era a de Machado de Assis, um retrato dos costumes, não se consegue estabelecer uma associação direta. Afinal, a crônica clariceana segue uma liberdade de estrutura e de temática; como ela mesma afirmava que não gostava de ser classificada por gêneros, seus textos podem transitar do simples diálogo com o leitor ao comentário acerca de trechos dos seus romances.

Destacam-se, no conjunto, ainda, retratos de experiências vividas em viagem (uma projeção da tradicional crônica de viagem), em um estilo próprio, narrativas que depois serão reescritas para a publicação de contos ou romances. Sua

¹³ RANZOLIN, Célia Regina. “Clarice Lispector Cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)”. Florianópolis: Dissertação de mestrado, UFSC, 1985.

¹⁴ Crônica publicada na obra *A descoberta do mundo* (1984).

produção de cronista é, enfim, heterogênea e diversificada tanto na estrutura como na temática.

Em um manuscrito¹⁵ encontrado no acervo da escritora na Fundação Casa de Rui Barbosa, ela explica o título de uma crônica, “Brain storm”, revelando a vontade de adotar esta crônica como o modelo de um método de criação: “Vou tentar agora, se tiver coragem, de escrever agora ‘brainstormicamente’”, referindo-se à “tempestade cerebral” ou a uma sobreposição de informações, associadas livremente. O “método” pode ser encontrado principalmente na produção das crônicas que escreveu sobre Brasília: “Brasília’ e “Brasília: esplendor”. Assim, ela oferece ao leitor uma pista sobre o seu modo de escrever, ratificado em entrevistas e outros depoimentos: esta produção sempre fragmentária seguirá por um processo de junção entre o real e o ficcional, mesmo sendo uma “tempestade” de imagens e palavras, surgirá depois reorganizada como um conjunto, este concatenado pelo trabalho da formalização.

Este perfil de crônica contemporânea pode ser aproximado à produção de Clarice: seus textos são desvinculados dos “assuntos diários”, indo além do provável, transitando por vários moldes. Como Clarice necessitava financeiramente de trabalho, decidiu aceitar a proposta e escrever ao seu modo, uma crônica à sua moda: “Mas, como precisava de trabalho, resolveu esse problema a seu modo: em vez de fazer crônicas, contava histórias” (NUNES, 2006, p. 93).

Clarice, no Jornal do Brasil, ganhou uma visibilidade que não havia ganhado quando ela era apenas romancista e contista, visto que sua produção estava agora presente nas casas por meio do suporte jornalístico, periodicamente. Talvez, nesta época, ela tenha ganhado muitos leitores, que antes não haviam tido contato com sua produção. A crônica serviu não apenas como um novo meio para a criação e o exercício literário, mas uma possibilidade efetiva de atingir um público mais amplo. Ela se tornou um mito. Em uma entrevista a Antônio Hohfeldt¹⁶, ela expõe as mudanças que sofreu após iniciar sua atividade no JB:

¹⁵ Texto encontrado no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector. Na Fundação Casa de Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

¹⁶ Domingo, 3 de Janeiro de 1971 – Uma tarde com Clarice Lispector – Antônio Hohfeldt. Texto encontrado no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector. Na Fundação Casa de Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

Eu preciso do dinheiro. A posição de um mito não é confortável. Por isso eu gosto da crônica, porque ela diminui a distância que existe entre mim e o leitor. As pessoas, quando me conhecem, decepcionam-se comigo. Mas o que é que eu vou fazer? Elas me escrevem dizendo que querem me conhecer, que eu as posso ajudar, não sei mais o que. Eu não entendo bem como é que tudo isso aconteceu, sabe? Eu acho que é apenas porque eu ando na moda. Daqui há [sic] pouco a onda passa. (LISPECTOR, 1971, s.p.).

A crônica clariceana, como citado anteriormente, mesmo sendo publicada em jornal, segue um processo oposto ao caminho seguido por vários cronistas. Sua produção não cede exclusivamente à exigência do mercado, mas é por vezes realizada aleatória e antecipadamente. No caso das crônicas de Berna, um novo problema se impõe: elas parecem pedir para serem lidas em conjunto, como uma sequência narrativo-descritiva. O que não se sabe é se houve uma produção prévia, realizada em uma mesma época, sendo os textos depois publicados em dias espaçados, ou se houve a possibilidade de reescrita e reconstrução do texto, confirmando-se o movimento cíclico da produção da autora.

O gênero crônica surge por meio do relato de viajantes que chegaram a novas terras, para informar sobre a cultura, matéria-prima disponível, habitantes... Clarice insere-se nesta tradição da “crônica de viagem”, mas lhe acrescenta um formato que revela seu estilo pessoal. As crônicas de Berna, por exemplo, têm como “enunciador” um sujeito que retrata o espaço suíço, mas que, além da simples descrição, fornece duas abordagens: a análise do ambiente, cultura e povo suíços, pautada pela alteridade do olhar do estrangeiro; e a conciliação entre espaço público e privado, ou seja, a representação do interior do enunciador por meio do seu embate com o espaço, focalizado pelo olhar que espreita pela janela o mundo exterior, revelando sempre um *dentro-fora*.

Em pesquisa ao acervo de Clarice Lispector na Fundação Rui Barbosa, encontra-se um recorte, separado pela própria escritora, de uma entrevista realizada pelo jornalista Sérgio Fonta¹⁷ para o *Jornal das Letras*, em abril de 1972, para a seção “O papo”. Neste texto de pouca circulação atualmente e ainda não republicado, encontram-se algumas declarações basilares para a compreensão da estética e da personalidade clariceana.

¹⁷ Texto encontrado no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector. Na Fundação Casa de Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993. A entrevista completa está em anexo.

Sérgio Fonta pergunta a Clarice se os seus livros têm muito de autobiografia. À época, ela estava desenvolvendo a obra *Água viva* (1973), que inicialmente intitulou de *Objeto Gritante*. Assim a escritora define sua produção literária:

Não, não tem, não. Nem mesmo esse que já entreguei ao editor. Chama-se *Objeto Gritante*. Não é nem romance, nem conto, nem novela, nem ensaios, nem autobiografia. É apenas uma mulher falando. E essa mulher sou eu, que me assumo até como escritora. Nesse livro me refiro levemente a fatos da minha vida, mas não é autobiográfico, a minha vida pessoal não está lá. (Recortes. Acervo – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1972. Grifo nosso).

Aqui se pode visualizar o tema recorrente neste trabalho, ou seja, a incidência da experiência pessoal na produção literária da escritora. Sendo assim, por meio de uma série de denegações, pode-se compreender como resulta este processo. Sua obra não é uma autobiografia, em que ela representa sua vida explicitamente em sua criação literária. No entanto, como em todo artista, a vivência pessoal torna-se determinante para a sua construção literária. Dessa forma, a experiência vivida por Clarice não pode ser desvinculada da sua obra, mas, com olhar crítico, deve-se observar como a ficção recria e se apoia nos fatos vividos para se ressignificar nos textos literários.

Na mesma entrevista, Sérgio Fonta pergunta à escritora: “Você disse uma vez que só escreve quando sente necessidade. Como é que você faz com as crônicas do JB?”; e assim Clarice responde:

Bom, eu vou fazendo à medida que vem a necessidade. E acumula, então. Não posso escrever encomendado, quer dizer, para tal dia, inventar uma crônica para tal dia. Pra depois de amanhã. Fazer uma crônica ontem. Eu não posso. Me atrapalha. Posso fazer uma crônica a qualquer hora. Agora, por exemplo. Mas sai uma droga.

Por fim, o jornalista aborda um importante aspecto da produção literária de Clarice, a que já se fez referência aqui: a sua escrita fragmentária. Quando se tem contato com o acervo e seus datiloscritos, percebe-se como a escritora realiza o processo de construção do texto literário: vários romances foram escritos a partir da junção de textos, frases, anotações esparsas que, após algum tempo, eram reunidos, concatenados pela escritora na construção do produto final. Esse mecanismo pode ser também observado na construção das crônicas. Dessa forma, nunca se saberá se a produção dos textos jornalísticos sobre Berna foi realizada durante sua permanência no país ou dez anos após seu retorno ao Brasil e não é

interesse deste estudo definir a data de criação dos textos, antes, porém, o interesse recai em observar a interação programada/casual que se realiza entre eles. Assim, o que fica claro é que estes textos são revistos pela escritora em vários momentos. Como era rotineiro, ela os reescreve e publica em outros meios.

Clarice Lispector sempre se sentiu muito perturbada por ocupar a posição de cronista no *Jornal do Brasil*: em correspondências e até em alguns textos publicados, ela interrogava o grande cronista Rubem Braga, a fim de verificar se ela estava no caminho certo ou para saber se a crônica lhe possibilitava revelar-se e ser mais próxima do seu público. Foi com as produções semanais no jornal que Clarice se tornou nacionalmente conhecida pelo grande público e ganhou uma gama de súditos e apaixonados. Em entrevista, quando questionada sobre o porquê de ainda não ter publicado um livro de crônicas, ela afirma: “porque eu acho que o que eu faço no *Jornal do Brasil* não é crônica propriamente. É um texto. Variado tanto quanto possível, mas não creio que possa chamar de crônica, não. Nos moldes clássicos não é crônica. Eu não publiquei nem sei por quê”(1972)¹⁸. Clarice constrói no *Jornal do Brasil* um texto híbrido que traz um misto de crônica de viagem, ensaio argumentativo, prosa lírica. Como se vê, no caso das crônicas de Berna, a junção consiste entre revelar o olhar atuante do estrangeiro juntamente com um enunciador que capta o retrato do cotidiano.

O primeiro capítulo engloba em si vários textos da produção clariceana que auxiliam na compreensão da presença de sua matéria biográfica nas crônicas de Berna. Este capítulo tratou de abordar e transitar pelas correspondências, depoimentos, entrevistas e realizar uma ponte entre a vida e a obra da escritora, sendo as duas indissociáveis, mas constituídas por meio do plano da representação e da ficcionalização.

¹⁸ O papo – Sérgio Fonta – Clarice Lispector (*Jornal das Letras* – Abril – 1972).

É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas. Para mim, se foi bom, como um remédio é bom pra saúde, ver outros lugares e outras pessoas, já há muito está passando do bom, está no ruim nunca pensei ser tão inadotável (sic), nunca pensei que precisava tanto das coisas que possuo (LISPECTOR, 2002, p. 145).

Capítulo 2: Crônicas de Berna: partes de um todo

Neste capítulo serão apresentadas, especificamente, as análises das crônicas de Berna, ou seja, dos textos produzidos com base no gênero “relato de viagem”, mas ao estilo clariceano. Neles, a autora depara-se com sua experiência de deslocamento na capital Suíça, e usa, como foco narrativo, o olhar da “antiturista”¹⁹ Clarice, para compor a enunciativa que desconstrói e encara frente a frente o espaço e universo narrados.

Para compreender e problematizar o processo de criação, apoio-me na obra *A experiência opaca: literatura e desencanto*, de Garramuño (2012); com este aporte teórico, conceitua-se aquilo que se intitula de “narração da experiência”: trata-se de um artifício que se diferenciado conceito de *morte do sujeito na narrativa* ou *morte do autor*, mas propõe a tentativa de narrar uma experiência impronunciável e irrealizável, representada pelas situações de crise. Na obra teórica em questão, a tensão constituiu-se pela vivência no regime de ditadura militar, mas na análise se fará um diálogo com a vivência clariceana no exterior. Sendo a memória real silenciada pelo trauma, a literatura preenche as lacunas com a ficcionalização da experiência, criando-se uma nova realidade.

A memória e a experiência surgem para o indivíduo como fragmentos e resíduos; assim, tem-se, nos textos tratados, a vivência do deslocamento em Berna como a representação do real. Como esta vivência situa-se no plano passado, sua reconstrução por meio da literatura se pauta no processo de ficcionalização, ou apreensão do dado biográfico como decantação literária. Logo, a autora institui, por meio da sua matéria criadora, a linguagem, meios para moldá-la e ressignificá-la, provocando, pela experimentação formal ou um modo operante de narrar, uma forma de fuga do real e busca de uma experiência outra. Esta não vivenciada, mas desenvolvida por meio do texto.

Dessa forma, é pelos meandros da linguagem que um novo espaço se cria, uma nova experiência se desenvolve, não mais aquela que provocou a motivação latente inicial, mas outra criada apenas no plano ficcional.

Durante o desenvolvimento deste capítulo, pretende-se demonstrar como o processo de ficcionalização se desenvolve nas crônicas de Berna, ou seja, como os “restos do real”, materializados e problematizados pela criação ficcional,

¹⁹ Termo retirado do artigo “Clarice Lispector Paisagista”, de Rocha (2007).

transformam-se em motivos nos textos, os quais transitam entre a “ilusão do exílio” e a “melancolia”.

Assim, vê-se que as imagens criadas nos textos nada têm de semelhança com o objeto real ou com a experiência vivida, sendo a tensão provocada pela produção literária o agente da criação de outra vivência. Garramuño (2012, p. 39) explicita o processo da conciliação entre o real e o ficcional:

Ao evitar a associação da experiência ao ‘vivido’, esses textos a isolam da certeza e do conhecimento. Eles intensificam um poder de afecção e se propõem, eles mesmos, como formas de produzir experiência, ao sustentar na presença a possibilidade de uma narração das próprias fraturas que constituem essa experiência histórica e pessoal, sem tentar suturar essas fraturas. É impossível reconciliar essa presença da experiência com uma ideia de representação porque, ao incorporar a dimensão da proximidade física e da tatilidade, ela escapa à distância que sustenta a representação.

Como referido no trecho acima, o narrador/enunciador tem como pano de fundo os fragmentos da memória, norteadores de uma escrita pautada em fragmentos esparsos, pois constituem materialmente a densidade biográfica. Logo, tem-se a imagem de um narrador/enunciador que se exhibe como fracassado diante da própria obra, já que não há a possibilidade de representação íntegra do real, a obra sempre será “inacabada”, “fragmentada”, construída sobre as ruínas da experiência e a constituição de uma nova realidade ficcional.

Materialmente, no texto, esta tentativa de fuga do real e a experimentação da linguagem resultarão em um processo cíclico, tornando as crônicas de Berna parte de um todo, ou seja, alguns mecanismos serão retransmitidos para provocar uma continuidade na narrativa, dentre eles: imagens recorrentes (“ilusão do exílio”, “melancolia” e “recriação da cidade”); além de reincidentes, elas são complementares, “parecem contar uma mesma história”, em uma “compulsão que os faz dobrar sobre si mesmos” (WALDMAN, 1998, p. 285), personagens sem marcas identitárias, errantes, desorientados, que parecem fluir sem sentido fixo ou determinado e a incidência de um discurso irônico que desconstrói a imagem criada e revela aquilo que não foi dito.

O conceito de um conjunto cíclico de textos pode ser desenvolvido por dois pontos: o primeiro se refere à reação ao processo de representação do real, usando da produção recorrente para ressignificar e recriar múltiplas vezes o mesmo

enfoque, já o segundo se volta à ideia de concisão originada pela constituição do silêncio na narrativa.

Durante a análise, percebeu-se que o silêncio, tão sentido por Clarice em Berna, resultará em vários caminhos ficcionais, configurando espaço, ambientação, personagem e interlocutor e também uma própria “estética do silêncio”, materializada, formalizada na própria constituição do texto. A enunciadora vivencia a escrita, ou seja, sua voz não é ouvida, ela não interage com o outro, mas escreve sobre aquilo que observa.

Dessa forma, o silêncio permanecerá, mesmo com a produção literária. É “através do nomadismo ininterrupto de produção de sentidos” (WALDMAN, 1998, p. 291), que se tem a evasão de lacunas no texto, provocadas pelo jogo de discursos entre enunciador, interlocutor, personagens, descrições vagas, que resultarão em um “silêncio” no próprio texto, aquilo que não foi dito, explicitamente, revela e retoma uma “estética do fracasso” e uma “falência da forma”, mas que no fim, consiste em uma estética textual própria, pretendida pela autora. Assim, a escrita apresenta uma ideia de “organismo vivo”, “irracional” e “inacabado” (GARRAMUÑO, 2012, p. 27).

Um comentário crítico feito por Garramuño (2012) sobre a obra de José Saer pode ser transferido para a abordagem dos textos clariceanos:

Pois acho que a escrita desse autor poderia se definir como uma literatura que trabalha com restos, com ruínas, com fragmentos. Como se sua obra tivesse querido sempre insistir não só em que a literatura trabalha com os restos do real, mas em que a vida mesma está construída com os escombros e as ruínas que a experiência e os acontecimentos depositam sobre a superfície opaca da existência (p. 98, 2012 – grifo nosso).

Os restos, fragmentos e ruínas são imagens que totalizam a experiência de leitura em Clarice, sua obra como um todo promove o processo de plágio de si mesma, de retomada, ressignificação e releitura. Com esta abordagem, inicia-se o trabalho de delimitação das imagens recorrentes, para compartilhar e ler em conjunto os textos publicados inicialmente em épocas distintas, mas que propõem uma leitura conjunta e arbitrária. As crônicas de Berna podem sintetizar o próprio processo de construção literária da escritora, feita pelos fragmentos do real e do ficcional.

Para uma melhor compreensão do procedimento utilizado na análise das crônicas, far-se-á um pequeno resumo do *corpus*, intensificando as imagens

representativas do exílio, da melancolia e da recriação da cidade, pois mesmo que citadas e referenciadas separadamente, elas se complementam para a leitura dos textos literários.

A crônica “Suíte da primavera suíça” foi publicada inicialmente no *Jornal do Brasil*, em 28 de outubro de 1967, e, depois, na obra póstuma *A descoberta do mundo* (1984). Tem-se como enunciadora uma mulher que vaga pela cidade captando em recortes a imagem do espaço público. O texto apresenta-se fragmentado, como o próprio pensamento da cronista, que mescla a caracterização do espaço com divagações da vida íntima. A cidade se projeta para a enunciadora como um espaço fluido, mal iluminado, que vai se (re)velando.

Desse modo, imagens que remetem a objetos que são cobertos e encobertos aparecem com frequência na descrição. Há também a representação de um sujeito perdido no espaço, tanto no tempo em que vive, quanto na própria desenvoltura diante daquele ambiente redescoberto. Percebe-se o incômodo que causa a nova cidade para a enunciadora, que intensifica, nos lugares que frequenta - como a catedral, o cinema... -, aquilo que a perturba, como o calor, os mosquitos, os pernilongos. O texto acumula imagens do exílio, pela posição de deslocamento, alteridade que mantém a enunciadora e também por meio da melancolia em que se apresenta, em constante ambivalência de sensações frente ao novo espaço.

A crônica “Lembrança de uma primavera suíça” foi publicada inicialmente no *Jornal do Brasil*, em 10 de outubro de 1970, e, depois, na obra póstuma *A descoberta do mundo* (1984). Ela se integra ao texto anterior, pois consistem ambos em uma escrita em palimpsesto. Aqui se mantém uma enunciadora feminina, que descreve o espaço pela ótica do deslocamento, logo que as imagens vão se integrando fragmentadas ao texto. Esta crônica caracteriza-se pela ampliação do texto anterior: as imagens são reiteradas, mas além de representarem uma continuação no evento sugerido anteriormente, ilustram uma experiência que foi apenas citada em “Suíte da primavera suíça”.

Se antes a enunciadora refere-se a conversas cansadas, aqui, ela transpõe estas conversas no texto, integrando a própria narração da cronista. O uso do discurso indireto-livre permite a mescla entre narração e comentário. Na análise das imagens recorrentes, as duas sempre serão trabalhadas lado a lado para promover o embate entre os textos e se observa o desenvolvimento do processo da escrita ao longo do tempo.

A crônica “Lembrança de um verão difícil”, publicada no livro póstumo *Para não esquecer* (1978), que integra textos da escritora editados anteriormente como “fundo de gaveta”, torna-se importante para este estudo quando se verificam no referido texto imagens recorrentes das crônicas “Suíte da primavera suíça” e “Lembrança de uma primavera suíça”.

A mudança da estação do ano não impede que as situações vividas nos outros textos sejam abandonadas, mas são apenas ressignificadas. Logo, a análise se perderia se fosse realizada individualmente, mas integrar as crônicas colabora para a criação de uma rede de simbologias e significados. Nela, têm-se as imagens da cidade mal iluminada que se apresenta como fantasmagórica, observada pelos andarilhos que recortam aquilo que observam para compreender o seu interior. A enunciadora deseja ir além do objeto, quer (re)velar a poeira das sandálias, mas ainda não encontra aquilo de que necessita, a catedral, agora cheia de vespas e não mosquitos.

A crônica “Noite na montanha”, publicada inicialmente no *Jornal do Brasil*, em 24 de agosto de 1968 e, posteriormente, na obra póstuma *A descoberta do mundo* (1984), traz como tema central o silêncio. Nela, se percebe o exercício da cronista de não apenas representar o silêncio vivenciado na capital suíça, mas este abrange a caracterização do espaço e se apresenta como uma imagem fantasmagórica que se insere no próprio ruído, ao passo de se tornar parte integrante da enunciadora, transformada em fantasma.

Dessa maneira, a crônica se detém a descrever a ausência/presença do silêncio, proporcionando, por meio do próprio discurso de imagens repetidas e cíclicas, uma definição do silêncio no âmbito textual.

Na obra *Onde estivestes de noite* (1974), há um conto intitulado “Silêncio” que reproduz o texto integral publicado no *Jornal do Brasil*; ele não será matéria de análise neste estudo, por se constituir integralmente igual ao texto “Noite na montanha”, mas permite pensar sobre a própria definição de gênero textual que a autora utiliza, tornando seus textos híbridos ao ponto de serem publicados em dois suportes diferentes, caracterizados como dois textos, mas que são apenas um. Logo, o mais importante aqui é perceber a proposta da autora de realizar dentro de sua obra uma releitura de seus próprios textos.

A crônica “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, publicada inicialmente no *Jornal do Brasil* em 14 de fevereiro de 1970 e, depois, na obra póstuma *A*

descoberta do mundo (1984), traz em si o jogo de disfarce tão característico dos textos clariceanos. A enunciativa posiciona-se e narra a experiência real da vivência em Berna e mascara para o leitor a ficcionalização do dado biográfico. Ao revelar como a criação da obra *A cidade sitiada* foi importante para suportar o tempo em que morou na Suíça, associa o nascimento da obra ao seu filho, quando os dois pontos só podem ser unidos no plano da ficção, reforçando-se a ideia do asilo na linguagem.

. Assim, tem-se nesta crônica a ideia central da dissertação, a recriação do real para se submeter a uma experiência irrealizável, vivida apenas no universo literário.

A crônica “O medo de errar” foi publicada inicialmente no *Jornal do Brasil* em 13 de setembro de 1969 e, posteriormente, na obra póstuma *A descoberta do mundo* (1984). O texto se constitui pelo discurso irônico: a enunciativa posiciona-se como uma “antitirista”, pois consegue ir além da caracterização do espaço de Berna, avançando na própria constituição da personalidade dos suíços.

A ironia possibilita a (re)velação do outro e aquilo que muitas vezes não é perceptível ao primeiro olhar. Ela desconstrói a ideia de uma suíça equilibrada, desenvolvendo a tese de que todo o aprisionamento das sensações será depois descontado em algum momento, neste caso, nos suicídios na ponte “Kirchenfeld”. Esta crônica difere das anteriores por ter seu enfoque no exterior e não no sentimento privado da enunciativa, é como se, por meio da janela de sua casa, fosse possível observar o outro e inferir sobre sua condição humana.

A crônica “Berna”, publicada na obra *Para não esquecer* (1978), faz um diálogo com o texto anterior, pois a enunciativa também se posiciona como uma “antitirista” que deseja desvendar aquele novo espaço e tornar público aquilo que não é dito e nem comentado pelos outros. Nesta crônica, ela sugere que os suíços tentam manter afastado o demônio, para que todo o equilíbrio se ressalte. Porém, esta reação faz com que eles se assustem com os novos habitantes que não se portam desse modo. Aqui, vemos claramente o contexto da alteridade, no qual ela estabelece uma relação de exclusão e identificação com o novo espaço.

A crônica “A catedral de Berna, domingo de noite”, publicada em *Para não esquecer* (1978), consiste na integração de todas as imagens da catedral que aparecem nas outras crônicas. Ela surge como um espaço translúcido e desmaterializado, uma imagem fantasmagórica para a enunciativa.

O passeio pelo *corpus* serve para contextualizar o leitor, uma vez que a análise será realizada por meio do embate entre os textos, a mostrar como as imagens de exílio, melancolia e espaço público se concretizam nas palavras de Clarice. Em algumas crônicas, tem-se mais a recorrência de uma imagem que outra e, assim, a leitura e a análise em conjunto auxiliam para a ideia de textos que integram um todo e se expandem no romance *A cidade sitiada*. A escrita em palimpsesto não foi desenvolvida por mero descuido da escritora, ou por simples cópia de um texto para outro, mas para tornar mais significativo o conjunto da obra, criando uma transposição de imagens que são ressignificadas a cada texto.

2.1 Imagens de deslocamento – a “ilusão da experiência e do exílio”

Dentre as várias temáticas resultantes das crônicas de Berna, tem-se a situação de exílio representada pela enunciativa. Quando se trata da presença do exílio em textos que foram produzidos por meio de uma experiência vivida por Clarice em seus vários deslocamentos pela Europa, pensa-se de imediato que a escrita seria o resultado de um exílio factual, referencializável, mas se quer propor aqui a leitura de um exílio não físico, apenas ficcional. Assim, quando se trata de uma enunciativa que provoca, pela relação com o espaço, uma experiência exílica, não se está situando nela a vivência de Clarice, mas demonstrando como seus dados biográficos foram determinantes para criar uma reação entre enunciativa e espaço que ultrapassa o real e se pauta apenas em criação literária.

Assim sendo, as imagens provocadas são criadas pela *ilusão do exílio*, a enunciativa se submete a uma tensão entre o espaço e seu íntimo, criando ali um universo de alteridade. Portanto, as crônicas de Berna sugerem representações de uma vivência exílica; nelas, é possível reconhecer: o silêncio, que se configura tanto como uma temática e uma característica de Berna, como também na própria construção literária, marcada por frases sobrepostas e que inicialmente passam uma ideia de serem desajustadas, mas que definem as lacunas e silêncios do próprio texto; a ambivalência da enunciativa que transitará entre as sensações de gozo e falta, provocando, aqui, como consequência, um olhar melancólico que descreve o seu redor; a identificação do estranho e o embate frente a ele; uma constante montagem e reconstrução do espaço por meio do olhar de fronteira e do próprio texto; a busca por um espaço não encontrado, que resulta em sujeitos errantes,

perdidos, solitários, sem destino fixo; a falta de abrigo externo que se contrapõe a um “asilo” na linguagem, o objeto livro citado na maioria das crônicas; a escrita e a sua possibilidade de criação para romper com a monotonia do exílio e, por fim, o olhar de “antitirista” que determina a alteridade e também apresenta o encoberto por trás da “perfeição” suíça.

O ponto em comum entre a experiência real e biográfica e a *experiência irrealizável* é o lugar em que se localiza o motivo do exílio dentro da obra e da própria Clarice. Se ela se constituiu pelos vários deslocamentos que vivenciou ao longo da vida e pelo fato de que, por sua própria natureza, sempre foi uma “estranha” ao espaço em que habitava, a linguagem tornou-se o ponto de apoio, o equilíbrio que tencionava sua real vivência com sua criação literária.

Dessa forma, tanto Clarice como a enunciativa têm, por meio da escrita, um “asilo” do seu exílio, este representado tanto pelo sujeito que está fora do seu espaço local, como para a própria escritora que vivia um exílio interno. Nancy (1996, p. 8), em “La existencia exiliada”, explicita a acepção de “exílio” como “asilo”:

En efecto, la existencia como exilio, pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar: un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio.

Com base na reflexão de Nancy, pode-se abranger o conceito de exílio e torná-lo aqui parte também da experiência real clariceana. Ela não viveu uma situação física exílica, mas tem a sua própria existência como uma busca pelo “asilo” na linguagem, que se tornará a matéria para a constituição da representação do exílio das enunciativas nas crônicas de Berna, que encontrarão na linguagem um meio de representar tal vivência exterior.

A partir desta abordagem, percebe-se a importância da escrita na vida da escritora, que tornou a língua portuguesa um lugar próprio de “asilo” e “permanência”. Portanto, a tensão provocada pela criação literária a salvava da monotonia de Berna e representava uma experiência irrealizável que tinha em sua matéria as lacunas, ruínas e fragmentos da memória e a sua própria constituição literária como representação do exílio “interno” e “externo”.

Durante o período em que viveu fora do país, a língua portuguesa manteve a função de estabelecer um elo entre a escritora, seus amigos e familiares no Brasil.

Se o espaço externo não permitia a sensação de pertencimento, ela tentava supri-lo com o envio das correspondências e o silêncio vivenciado no exterior torna-se discurso ativo nos textos do exílio.

A relação de pertencimento com a língua portuguesa e a criação literária ultrapassa o período de deslocamentos, ela é inata à própria Clarice, que encontrou na literatura um espaço de identificação. Quando viveu fora do país, ela se tornou seu modo de lidar com a monotonia e o tédio, e a criação ressignificava a sua própria experiência.

Durante o desenvolvimento do capítulo, parte-se para a identificação das imagens que resultam da representação do exílio nas crônicas de Berna, reforçando-se a presença de imagens recorrentes para fortalecer a ideia de um conjunto de textos que se encaixam uns aos outros e representam um processo de reconstrução e ressignificação.

2.1.1 Sujeitos errantes: o espaço e o outro

O sujeito errante se define como o que transita no espaço público sem um destino certo, apenas apreendendo aquilo que vê. Nas crônicas de Berna, ele será caracterizado pela enunciadora que parte da situação de exclusão e o exílio para observar o outro e o espaço em que vive.

Na crônica “Suíte da primavera suíça”, a enunciadora tem como interlocutor a primavera: “pararei ofegante só onde me bater o coração, único marco no teu vazio, primavera” (LISPECTOR, 1999a, p. 39). O espaço referencializável pode ser reconhecido como Berna apenas pelo título da crônica. O cenário é comum, afinal, a qualquer outra cidade europeia com seus invernos rigorosos e arquitetura medieval. O sujeito quer se projetar e reconhecer no espaço: ele não quer apenas a presença da estação do ano, mas que ele próprio saiba se tornar também uma “primavera”, um recomeço, após o frio inverno: “nos reconheceremos” (LISPECTOR, 1999a, p. 39). A crônica se sustenta na combinação de opostos: primavera – inverno; branco – negro; ausência – presença; calma – pressa; silêncio – ruído, jogo que serve para caracterizar a relação ambivalente que a enunciadora estabelece com o espaço que observa. A mulher (anônima) busca, na cidade estranhada, experiências que a levem ao estado de primavera e que rompam com o inverno presente em Berna.

Clarice, em uma correspondência escrita de Berna para as irmãs, datada de 5 de maio de 1946, descreve as sensações de se viver na capital suíça:

E o silêncio que faz em Berna – parece que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas. Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir à noite um fiapo de capim. O fato é que não se é a tal vaca, e fica-se olhando para longe como se pudesse vir o navio que salva os náufragos. Será que a gente não tem mais força de suportar a paz? Em Berna ninguém parece precisar um do outro, isso é evidente. Todos são laboriosos. É engraçado que pensando bem não há um verdadeiro lugar para se viver. Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes. É tão esquisito estar em Berna e tão chato este domingo... Parece com domingo em S. Cristóvão (LISPECTOR, 2002, p. 80).

No fragmento da carta, Clarice aponta um dado que depois pode ser transitado para as crônicas de Berna, “Parece com domingo em S. Cristóvão”, logo, a localização só é importante para se pensar a experiência vivida, nela se recolheram as características necessárias para representar uma nova Berna, não mais aquela vivida por Clarice, mas uma criada e ressignificada, que pode ser transferida para qualquer lugar, até um domingo em S. Cristóvão.²⁰

A imagem do sujeito errante, perdido, que capta os fragmentos de sua memória e da cidade que observa é bem característica nesta crônica:

Onde me esconder nesta aberta claridade? Perdi meus cantos de meditação. Mas se ponho vestido branco e saio... na luz ficarei perdida – e de novo perdida – e no salto lento para o outro plano de novo perdida – e como encontrar nesta minha ausência a primavera? (LISPECTOR, 1999a, p. 39).

A luz desnuda o outro, torna público o secreto e escondido, assim, quando a enunciativa sai para o espaço público e se depara com a “claridade” do outro, precisa também se encontrar, logo surge o sentimento e a sensação de perda e ausência. A primavera se torna um desejo realizável, um ponto de busca, para talvez alcançar reconhecimento em meio à nova estação, esse não encontrado no inverno. A tessitura do texto imerge no andar vago e perdido da enunciativa: estilisticamente, a repetição do substantivo “perdida” une-se à utilização das reticências que fornecem textualmente a ideia de ciclo, de retorno ao mesmo lugar e que pode ser associado ao andar de um indivíduo errante, que não possui um rumo certo.

²⁰ O conto “Mistério em São Cristóvão”, publicado em *Laços de Família*, tem como espaço e ambientação a cidade do Rio de Janeiro.

Esta imagem é recorrente também em outra crônica, “Lembrança de um verão difícil”: “Onde poderia eu me refugiar e livrar-se da vibrante noite de verão que me acorrentara à sua grandeza?” (LISPECTOR, 1999c, p. 80), o fracasso pessoal com que a enunciadora se depara a impede de se desnudar e entrar no ciclo social, então ela deseja fugir da “claridade” e da “vibrante noite”.

A crônica “Suíte da primavera suíça” vai sendo constituída seguindo a mesma ideia: a repetição como traço de estilo, como recurso expressivo para a representação da própria enunciadora; se esta se estabelece “móvel num século”, a mobilidade também é prejudicada no texto “apenas móvel num século e no outro século e no outro século”, a repetição intensifica a reação da enunciadora, que permanece “perdida”, não sabendo como se localizar frente ao novo espaço. Sua ambivalência transita entre a mobilidade e a travessia, a busca de novos caminhos: “atravessando esse novo mundo sem caminhos”. Aqui, se vê que o mais importante não é a permanência ou não no espaço em que vive, mas a situação de estar sem um destino, sem caminhos para seguir, o que a leva então para uma dialética de sensações.

Se a melancolia é um sintoma do “mal do exílio”, a errância, o trânsito sem destino, em busca de um ponto de equilíbrio e apoio, também se apresentará recorrentemente no texto: “Ah, como, mas como andamos. Poeira nas sandálias, nenhum destino”. (p. 40). De acordo com Martins (2010, p. 14), a vivência exílica resultará em uma “escrita” também exílica, que transcende qualquer classificação e rompe com a organização textual usual:

Os desconfortos seculares do nomadismo, a vivência contínua de migrações, cortes e renúncias – herança atávica de sua cultura de origem (a judaica) – refletem-se em movimentos de escrita, traçando textos também eles marcados pela errância, desconstrução e diferença (em sentido forte), negando-se a qualquer reduções tipológicas ou classificações de gêneros, desvinculados de escolas, tradições ou instituições literárias.

A organização textual reflete diretamente a experiência exílica, que contribui para um texto que demonstra estruturalmente um processo de “busca” e “retorno”, com repetições, múltiplas temáticas, deslocamentos do ponto de vista entre o fato (mundo narrado) e o comentário. O texto se desenvolve a partir da narração de um indivíduo que está trilhando caminhos sem um destino; assim sua construção

também é tomada pelo discurso vago, que percorre ciclos e reafirma a necessidade de expressar, de escrever/falar para tentar preencher a falta.

Esta mesma situação pode ser observada na crônica “Lembrança de uma primavera suíça”, em “De qualquer ponto em que se estava, partia-se para o longe: nunca se viu tanto caminho” (LISPECTOR, 1999a, p. 315); e em “Lembrança de um verão difícil”: “como andarilhos, devagar andávamos” (LISPECTOR, 1999c, p. 79), e na imagem da “poeira negra de minhas sandálias” (LISPECTOR, 1999c, p. 80). O sujeito errante, desterrado em busca de um caminho, concretizar-se-á neste, como em vários outros textos clariceanos, fruto da sua própria experiência como exilada.

Verifica-se que o exílio surge como um motivo, uma perspectiva na representação do espaço e do outro; assim a melancolia torna-se consequência da representação do exílio, ela que direciona o olhar e as sensações da enunciativa. Tanto em um como no outro, o indivíduo tem inicialmente uma exclusão do mundo que o rodeia, mas ela serve para provocar uma identificação posterior. Assim, o sujeito engloba para si e incorpora como seu aquilo que inicialmente foi rejeitado. Ideia desenvolvida por S. Freud, no ensaio “O estranho”, em que aquilo que inicialmente causa horror e alteridade, depois se torna familiar e próprio do ser.

Nancy (1996, p. 6) trata do mesmo conceito, o exílio faz com que aquilo que causava “expropiación” converta-se em “reapropiación”: “El exilio es un pasaje por lo negativo o el acto mismo de la negatividad, comprendida ésta como el motor, el recurso a una mediación que garantiza que la expropiación termine reconvirtiéndose en una reapropiación”. Esta reapropriação pode ser observada nas crônicas de Berna, mas cada uma traz o processo de exclusão e identificação ao seu modo, em “Suíte da primavera suíça”, pode-se observar: “E no meio deste odioso céu vazio, que respiro, que respiro – te reconhecerei pelo teu cego vento e pela minha orgulhosa floração de espinhos” (LISPECTOR, 1999a, 39-40). A primavera também receberá características do espaço de Berna: cego, vazio, assim a enunciativa que, inicialmente, rejeita tal postura, identifica-se com a primavera, torna-se também parte dela e terá a sua “floração de espinho”, que ela exhibe “orgulhosa”, afinal se é fruto de dor e coragem é uma resistência à monotonia vigente.

Na crônica “Noite na montanha”, a capital suíça é caracterizada por meio de seu espaço característico, a montanha. Nesta imagem, pode-se já associar uma caracterização que a enunciativa fará com o espaço desconhecido, ele será

determinado pela exclusão, afastamento do outro e mais por um espaço de fronteira, entre as duas esferas: alta e baixa.

A presença do substantivo “montanha” é recorrente não só na crônica “Noite na montanha”, mas em vários outros textos sobre a experiência de Clarice em Berna que foram publicados no *Jornal do Brasil*. A montanha representa um espaço de fronteira, pois liga em seu mesmo contexto a proximidade com o outro, caracterizado por sua base, e o distanciamento, pelo topo. Assim, ao se demarcar a montanha como uma representação da atitude melancólica da enunciativa, podemos inferir que ela ao mesmo tempo em que está em meio a um grupo social, sente-se afastada, observando o espaço e os que ali habitam.

Em outra leitura, pode-se recorrer à imagem do “fauno”, a figura mitológica que vive nas montanhas e colinas, amedrontando os indivíduos que passam por lá; sendo assim, a referência ao medo, terror e desespero. Na crônica, constrói-se a seguinte imagem: “montanhas tão altas que o desespero tem pudor”. (LISPECTOR, 1999a, p. 128), a “montanha” representa um distanciamento da realidade e do social tão intenso que até o desespero sente-se inferiorizado perto dela; logo, ela se caracteriza como a própria situação vivida pelo melancólico, que observa ao longe a realidade. Vivendo em um estado de limitação e inércia, preso e distanciado como a montanha se define.

No texto citado anteriormente, a enunciativa deixa claro logo no primeiro parágrafo do texto o objeto que será incorporado pelo sujeito: “a noite de Berna tem o silêncio”, assim ele passará ao longo do desenvolvimento do texto como característica do espaço até se tornar parte integrante da perspectiva da enunciativa, transformando-se em fantasma, que resultará como a própria imagem de Berna; um fantasma que perdura durante um longo tempo e que sempre retorna em textos esporádicos. Pode-se observar: “Os ouvidos se assombam, o olhar se esgazeia – ei-lo. E dessa vez ele é fantasma” (LISPECTOR, 1999a, p. 130). Se antes era apenas um incômodo exterior, torna-se parte do sujeito, que se caracteriza como “nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna” (LISPECTOR, 1999a, p. 129).

Nesse sentido, o sujeito tentará “[...] captar o não-nomeável, produzindo novas linguagens, encadeamentos estranhos, ideletos, poéticas, numa guerra permanente contra o silêncio mortal” (SANTOS, 2000, p. 124). Esta abordagem remete diretamente ao ato da criação: mesmo em um espaço e situação cuja

representação é o silêncio, por meio do texto é que se concretizará o registro da experiência. Logo, é a própria tessitura textual que definirá e concretizará a temática do silêncio, ela ultrapassa o plano do conteúdo e atinge a construção.

Waldman (1998, p. 285) trata sobre a presença do silêncio na obra clariceana: “O silêncio, na obra de C. L., é tanto um tema como o qual seus personagens estão sempre às voltas, como uma atmosfera que marca o espaço interno dessas mesmas personagens, como também algo que está no horizonte do processo de criação da autora [...]”; esta explicação é bem relevante para compreender e desvendar a crônica “Noite na montanha”, afinal, aqui o silêncio transitará de um universo de caracterização externa para ser incorporado e se converter em um fantasma. Na construção textual, observa-se, novamente, a presença de termos que são reiterados ao longo do texto, e a construção de frases que se sobrepõem, fornecendo inicialmente uma ideia de desconstrução, mas que são interligadas pela mesma temática. Esse modo de ver e retratar o espaço por meio do reconhecimento de uma presença fantasmagórica pode ser associado à experiência exílica.

O silêncio ganha ao longo da crônica várias determinações: adjetivo; presença de som; espaço como a montanha; condutor do pensamento; morte; personificação “que não dorme” e por fim uma imagem fantasmagórica, um fantasma. As múltiplas representações demonstram o processo de recriação literária, que a cada nova apresentação traz um novo significado, assim se constitui também no modo como o melancólico observa seu espaço, em um jogo de opostos, resultando em uma forma literária que traz como um *brain storm* uma “tempestade” de leituras.

Na crônica “Suíte da primavera suíça”, tem-se a seguinte passagem:

Nesta dormente primavera, no campo o sonho das cabras. No terraço do hotel o peixe no aquário. E nas colinas o fauno solitário. Dias, dias, dias e depois – no campo o vento, o sonho impudente das cabras, o peixe oco no aquário – tua súbita tendência primaveril ao roubo, e o fauno já corado em saltos solitários (LISPECTOR, 1999a, p. 40).

Há presença de três seres: as cabras, o peixe o e fauno, todos estão afastados de um espaço social e podem ser representativos da situação vivida pela enunciativa. A cabra e o fauno mantêm uma relação de consolidação física, já que a figura mitológica é constituída sendo parte homem e parte animal, neste caso uma cabra. A cabra por ser uma figura instintiva mantém no campo seu sonho sem

pudor, ao contrário do fauno que vive em saltos, mas solitários. O peixe no aquário pode ser associado à solidão e ao isolamento; por mais que o peixe esteja inserido em um espaço, está sitiado pelo vidro, não mantém uma relação com o outro, tal como a enunciativa, na capital suíça.

Esta passagem é recorrente nas crônicas de Berna e retorna em “Lembrança de uma primavera suíça”, texto publicado em 1970, três anos após a publicação de “Suíte da primavera suíça”; esta retomada reconfigura e fornece a ideia de conjunto, de textos que são reescritos e ressignificados, a cada nova crônica; o corte textual é maior, possibilitando ampliação de sentido e mais concisão. Na segunda publicação, a autora muda a localização do fauno, este não está mais nas colinas, mas na mesa do terraço; aqui se vê a incorporação da enunciativa no próprio fauno, afastando dele o lado animal e trazendo-o para a civilização e para uma solidão ainda mais intensificada.

O ato de levar à boca, como signo do retorno à fase oral, é muito recorrente em Clarice Lispector. Freud (2011, p. 63) explicita: “Ele gostaria de incorporá-lo, na verdade, devorando-o, de acordo com a fase oral ou canibalística do desenvolvimento libidinal”. Na crônica, a enunciativa declara: “como a fruta e jogo fora a metade, nunca tive piedade na primavera. Bebo água direto na fonte da rua, não enxugo a boca com o lenço, perdi o lenço e perdi o inverno, nada lamento, nunca tive piedade”. (LISPECTOR, 1999a, p. 40). A fruta e a água, ambas úmidas, imagens que remetem ao combate reativo à melancolia, são levadas à boca, como uma forma de tornar a primavera parte do seu ser e, assim, combater o inverno melancólico, preencher o “vazio” do peixe “oco” para transformar a sua realidade.

Na crônica “Suíte da primavera suíça” o fauno permanece solitário nas colinas, entre um salto ou outro; aqui, se visualiza a presença do mito, junto à enunciativa: “na outra mesa do terraço, um fauno solitário” (LISPECTOR, 1999a, p. 315), ele não é mais uma representação do estado melancólico, mas a própria personificação da melancolia no sujeito, ao se adentrar no abismo, ele se transforma no fauno, e isola-se socialmente, mesmo estando em grupo.

2.1.2 A vocação para o abismo

Para Waldman (1998, p. 286), a obra de Clarice será permeada por “presença que não se consuma” e uma “vocação para o abismo”, estas características

transitam em dois pontos da representação do exílio, se o espaço se torna incômodo, seja pela presença do inverno, primavera, silêncio, os habitantes e os encontros nada podem oferecer para a enunciativa e, por isso, a sua redescoberta precisa acontecer por meio de imagens que rompem com o padrão, desabam para o abismo. Aqui, se apontam situações em que a enunciativa buscará em algum fator externo algo que rompa com sua monotonia, que será concretizada também na própria criação literária. A tensão recorrente entre a cronista e o espaço/o outro é um modo de desestruturar a monotonia da vivência real em Berna que, por meio da literatura, torna-se uma nova experiência.

Em correspondência para as irmãs, Clarice (2007, p. 114) refere-se à presença do vento em Berna: “o tal vento que dá aqui e que faz mal a certas pessoas, me irrita às vezes, ao que parece – se é que eu preciso de vento para me irritar ou para voar...”. O vento, que irrita o “neutro” e “tranquilo” suíço, também causa perturbação na escritora, mas sua presença é necessária para transpor o persistente silêncio. Esta situação é visível na crônica “Noite na montanha”; nela, erige-se um contraponto entre o vento e a neve, hipotéticos, os quais, ao contrário do silêncio, deixariam marcas e modificariam a paisagem estagnada:

Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira, ira é a vida. Ou a neve. Que é muda mas deixa rastro – tudo embranquece, as crianças riem, os passos rangem e marcam. Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz. (LISPECTOR, 1999a, p. 128).

Se a situação latente e incômoda é a monotonia, a enunciativa sempre partirá para o encontro de meios que possam derrubá-la ou trazer uma nova situação à tona. Como na citação acima, em que ela intensifica a necessidade do vento, pois, ele seria necessário para manifestar a “ira” e, por conseguinte, a “vida”; em um ambiente que perpetua o silêncio, a vida também se torna vazia. Na crônica “Noite na montanha”, a enunciativa busca várias imagens que poderiam romper com o silêncio, mas que não estão presentes naquele momento: “nenhum galo”; uma porta que se abra rangendo”; “algum passo tardio”; “o livro da cabeceira cair no chão”; “um pássaro enlouquecido cantasse”, todas elas remetem ao que Waldman (1998, p. 286) define como “presenças que não se consomem”.

Na crônica “Noite na montanha”, como analisado acima, as presenças que não se concretizam, mas que foram evocadas, são aquelas que rompem com o silêncio. Em outras crônicas se tem o mesmo núcleo sêmico, a atração pelo abismo, mas por meio de outras possibilidades; em “Lembrança de um verão difícil”, por exemplo, a enunciativa tem consciência de que necessita de algo que retire sua passividade: “[...] e eu precisava ser o fruto que apodrece e rola. Eu precisava do abismo”. (LISPECTOR, 1999c, p. 80). Se associarmos com a trajetória literária de Clarice, esse “abismo” poderia ser um momento epifânico, que possibilitasse uma “quebra” da “zona de conforto”, mas se esta enunciativa está tomada pela melancolia, não consegue exteriorizar sua angústia, permanecendo à espera de mudança.

Esta busca pelo abismo, pela tensão que rompe com a monotonia, aparece de forma diferente na crônica “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, mas muito representativa, afinal, todos estes momentos são associáveis com a ideia de “asilo”, do lugar que se mantém para conter e suportar o “exílio”. Nela, o “asilo” se constitui na linguagem, na escrita, e transita para a própria procura e permanência da escritora, que utiliza da literatura e das cartas para tencionar o dia-a-dia monótono da sua vivência de deslocamentos. Então, a própria narração da experiência serve como tensão para romper com a situação vigente e criar uma nova experiência, ficcionalizada e ressignificada.

A dialética entre o silêncio externo e a necessidade de escrever, encontrada nas crônicas de Berna, desenvolve-se com mais consistência nesta em especial, reiterando a busca pelo abismo, neste caso a escrita, em “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, “[...] os protagonistas são marcados por um profundo sentimento de deslocamento e uma busca espiritual por redenção e comunicação”. (NINA, 2003, p. 28). O sentimento de distanciamento da realidade e do outro se transforma em uma necessidade de se expressar e revelar aquilo que perturba o sujeito. Nesta passagem, pode-se observar a relação citada acima:

E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, A cidade sitiada, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei

o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. (LISPECTOR, 1999a, p. 270).

A enunciadora relaciona quatro imagens que remetem ao renascimento e a libertam da “monotonia” ou “melancolia” de Berna. Em um primeiro momento, ela cita a sensação de viver na “Idade Média”, com a capital suíça que tinha um aspecto medieval. Historicamente, o Renascimento demarca o fim da Idade Média, ou seja, um momento de superação após o período das trevas, de uma forte resistência à arte e à ciência. Logo, a sua evocação neste momento não é uma simples caracterização do espaço, mas se a enunciadora vivia na Idade Média, ela esperava por um momento de passagem para um período de retomada da esperança.

O nascimento do filho remete também a um renascimento, é ele que ressurgue dentro de um corpo “cariado” e fortifica internamente a ideia de um novo corpo. Como dado biográfico, tem-se o nascimento de Pedro, o primogênito de Clarice, que nasceu durante seu exílio na Suíça.

Em consonância, tem-se a produção/nascimento da obra *A cidade sitiada*, que, na voz da enunciadora “[...] minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna” (LISPECTOR, 1999a, p. 270). A construção da obra liga-se internamente a uma superação do estado de “ilusão do exílio”, que se torna uma característica essencial daquele que vivencia esta situação e tem como consequência o desenvolvimento de um olhar melancólico; aqui não é Clarice que mantém uma relação de exílio-melancolia com Berna, mas a sua enunciadora, que foi criada pela tensão da experiência vivida e a possibilidade de ressignificação e recriação: “no melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento” (FREUD, 2011, p. 55).

Assim, se o contato com o exterior ocorre de forma complicada, ele se desenvolve pelos meios disponíveis para o exercício da linguagem, neste caso a obra literária. A ficcionalização se intensifica quando a enunciadora concilia a produção do livro ao nascimento do filho, como dois fatos que ocorreram juntos, para ressaltar o processo de renascimento. Mas, por meio de dados biográficos colhidos nas correspondências, percebe-se que a criação continuou mesmo após o nascimento de Pedro. Assim, Clarice, embebeda-se da sua experiência para construir um ponto de apoio, o “asilo” na linguagem, aqui seu exílio não é físico, mas “existencial”.

Essa ambivalência é uma situação comum nas representações do exílio, o sujeito permanece em uma dúbia vivência, transitando entre a falta e a redenção. Como se refere Nancy (1996, p. 6): “Moralmente, el exilio es pues la prueba comprendida entre la falta y la redención”, ou seja, o indivíduo vive questionando a sua existência, e aquilo que a deixa vazia e sem sentido, mas por outro lado, esta falta vem guiada por uma esperança de mudança, uma redenção.

Esta relação é possível de ser observada nas crônicas de Berna. Em “Noite na montanha”, a enunciativa declara:

Tão suave é para o ser humano enfim mostrar a sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença. (LISPECTOR, 1999a, p. 129);

O coração tem que se apresentar diante do nada sozinho e sozinho bater alto nas trevas. (LISPECTOR, 1999a, p. 129);

Que se espere. Não o fim do silêncio mas o auxílio bendito de um terceiro elemento, a luz da aurora. (LISPECTOR, 1999a, p. 129).

Se, por um lado, a enunciativa se depara com a falta de auxílio e um total desamparo frente ao mundo e a alguma figura divina, por outro, ela permanece na busca por uma redenção, que vem sinalizada pela “luz da aurora”. Esta dialética é pertencente à representação do exilado, que vive em si um confronto de sentimentos e sensações.

Na crônica “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, ocorre tal revelação: “[...] nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir”. (p. 270)²¹, primeiramente se tem a imagem da “hora perigosa da tarde”, já recorrente em outros textos clariceanos, o momento de ócio que sugere uma ruptura na rotina e, por conseguinte, uma reflexão do sujeito que se volta para seu próprio ser. Visualiza-se a imagem da “falta”, sua condição frente ao outro é tão desvalorizada pela enunciativa que ela se sente pior que uma mendiga, pois não tinha em si nem o desejo de algo, a busca por alguma situação, estava como o exterior é representado: vazia, como Berna.

A imagem aqui proposta demonstra a incapacidade que sente o melancólico frente ao mundo, perdendo todo o interesse em relação aos outros e a si mesmo. Freud (2011, p. 53) resume: “O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado

²¹ Imagem recorrente em outro texto clariceano, o conto: “A bela e a fera”, de livro homônimo.

e castigado”, uma reação bem próxima da proferida pela enunciadora. O sentimento de incapacidade gera uma degradação de si. A crônica analisada propõe um olhar mais atento à realidade biográfica apresentada por Clarice: sua experiência, aqui, é também matéria literária, de forma mais direta.

Concatenando as imagens recorrentes da ambivalência do exílio, a crônica “Lembrança de um verão difícil” traz também o jogo de “falta” e “redenção” em: “Mas dentro da grande espera total, que era o modo de se estar sendo, eu pedia trégua” (p. 79); “Eu, que também sou a esperança da redenção da espera, preciso que a piedade do amor me salve e ao espírito de meu sangue”. (p. 79). Ao mesmo tempo em que a enunciadora declara precisar abandonar a situação vigente, ela necessita de uma “trégua”, ela busca por uma “esperança”, que é depositada no amor.

Percebe-se que imagens ambivalentes transitam nas três crônicas, mas que apenas se repete o motivo da criação, o modo como será executado difere em cada texto.

2.1.3 O olhar da “antiturista”: o estranho

Freud desenvolveu, no ensaio “O estranho”, a ideia de representação do outro por meio do jogo entre a exclusão e a identificação. Segundo o termo alemão *unheimlich*, que significa “não familiar”, Freud estabelece a ideia de que tudo aquilo que se tornar estranho/estrangeiro para um, para o outro é de alguma forma familiar, pode ser apreendido e incorporado para a formação. Sendo assim, nas crônicas de Berna a relação entre a enunciadora e o outro determina também uma revelação de si mesma e uma incorporação deste espaço, ideia pertinente ao conceito do olhar melancólico, que depois será desenvolvido pelas imagens resultantes deste olhar.

As crônicas de Berna constituem um conjunto que mantém entre si uma ligação semântica, no qual se destacam duas crônicas: “O medo de errar” e “Berna,” que se constituem pelo desvendamento do outro; nelas, percebe-se marcadamente o olhar da “antiturista” que tenta ir além da simples descrição do espaço e adentrar no próprio estilo de vida do país visitante. O outro funciona também como um espelho, ao ponto que se revela e desnuda os seus desvios; a enunciadora depara-se com seus próprios problemas, desenvolvendo, assim, imagens próximas ao conceito do familiar tornado estranho, como estudado por Freud.

Na crônica “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, apresenta-se a seguinte imagem: “Na primavera gerânios vermelhos. As carolas debruçavam-se na água e, balança equilibrada, na água suas sombras vermelhas ressurgiam: Qual das duas imagens era em verdade o gerânio?”. (LISPECTOR, 1999a, p. 270). A imagem dos gerânios refletidos na água sugere a ideia do duplo; se um é o reflexo do outro, qual é em verdade, ou qual é a verdadeira representação? Nas crônicas “O medo de errar” e “Berna”, a alteridade é marcada pela diferença entre a enunciativa e os bernenses, mas, ao fim, será que ambos não são contaminados pela caracterização do outro, ou a alteridade é também marcada pela identificação, só se tornando estranha porque existe algo em comum com aquele que estranha?

A “neutralidade” suíça é representada na crônica “O medo de errar” pelos momentos em que se deixa atingir um âmbito mais profundo para se manter coerente com o padrão vigente; o “medo de errar” dos nativos cria uma situação social de extremo conforto e conformismo que impede o erro, mas também, segundo a enunciativa, abala a evolução.

Vê-se, então, uma diferenciação entre a enunciativa e os habitantes suíços: se ela vive em um universo caótico, eles mantêm a organização, logo a “paz interna” e o “apaziguamento” são ações que se tornaram aptas e requeridas com muito esforço, afinal “ser neutro não é solução a determinado caso, ser neutro tornou-se, com o tempo, uma atitude e uma previdência”. (LISPECTOR, 1999a, p. 230). Ou seja, não é natural do povo suíço a neutralidade, mas uma exigência íntima e diária, que causa na enunciativa um estranhamento, logo que aquele espaço marcado pelo silêncio faz com que seus habitantes exijam de si mesmos e da própria enunciativa o silenciar dos desejos.

O retrato dos suíços é constituído por meio do “silêncio” e do “vazio” que formulam o espaço e também funcionam como traço de personalidade dos habitantes nativos: nos suíços, a neutralidade é, além de uma característica pessoal, um modo de vida. A descrição ficcionaliza a reação que um estrangeiro mantém frente a um espaço desconhecido: ao mesmo tempo em que desenvolve uma indiferença, através do contato com o estranho, também aponta aquilo que estranha.

Na crônica em análise, percebe-se a predominância do discurso irônico, para demonstrar que, por trás da atuante postura “tradicional” e “equilibrada”, existe um “eu” abafado que partirá para uma ação desastrosa. A ironia resultada do olhar do

estrangeiro e também do melancólico será determinante para compreender o enfoque dado ao texto:

A ironia não é dona de si mesma; fingindo ter a superioridade do espírito, ela introduz a afetividade do sujeito nessas malícias que consistem em mudar o peso de uma asserção em seu oposto e em separá-la em seguida, falsamente, de seu contexto. (LAMBOTTE, 2000, p. 117-118).

De início, a enunciativa aponta que a nação se desenvolve “quase perfeitamente”, exaltando, entretanto, uma “falha” ou “quebra” na sua constituição. Afirma-se que a Suíça, por ter a influência de três “raças” e três idiomas, mantém uma dificuldade de criar obras filosóficas, pois “nenhuma obra filosófica poderia ser construída tendo como um de seus princípios tácitos a necessidade de se chegar somente até certo ponto”. (LISPECTOR, 1999a, p. 230). A dificuldade que os suíços manteriam de desenvolver a busca pela compreensão, mantendo sempre o limite do desejável e esperado, dificultaria a produção de obras com a grandeza filosófica.

Ao se conciliar a descrição do espaço suíço e a de seus habitantes, encontra-se uma conjunção; afinal em um espaço onde o silêncio é a característica mais representativa, a neutralidade dos suíços se desenvolve através do contato com o próprio lugar. “É um princípio, mais que de paz, de apaziguamento. Ser neutro não é solução a determinado caso, ser neutro tornou-se, com o tempo, uma atitude e uma previdência”. (LISPECTOR, 1999a, p. 230). Para a enunciativa, que descreve o outro por meio do olhar do estrangeiro, ser neutro não é uma qualidade para ser usada em “determinado caso”, mas uma “atitude de apaziguamento”, uma neutralização dos desejos internos para submeter-se ao contato social e evitar a ruptura do “silêncio” ou das relações públicas. Ainda se destaca que, para a enunciativa, a necessidade de encontrar pessoas que se orgulham e desnudam seus “demônios” torna o lugar ainda mais perturbador. Mais uma vez, assim como na crônica “Noite na montanha”, o ambiente silencioso não é um espaço de reflexão e de liberdade intelectual e pessoal, mas um lugar de confronto, de incômodo, onde as pessoas se mostram por meio da “falsa” ideia de neutralidade.

A “fórmula de vida” é a busca pela neutralidade, que se demonstrará no discurso da enunciativa como fracassado, já que não é possível conter todos os seus desejos, o inconsciente estará permanente e autonomamente agindo no

indivíduo. Os desejos serão aqueles que controlem os próprios desejos, ou seja, a “atitude mental de precaução” e a “ânsia de segurança”.

A enunciadora intensifica a quantidade de centenários: “há mais centenários na terra do que um homem atual pode prever”, logo, os suíços valorizariam muito mais os clássicos que os contemporâneos, reiterando a ideia do medo de errar.

O discurso irônico cercará todo o texto, apresentando ao mesmo tempo o olhar do sujeito estrangeiro e melancólico: “esse admirável país encontrou sua fórmula própria de organização social e política. Mas que pouco a pouco estendeu-se a uma fórmula de vida”. (LISPECTOR, 1999a, p. 231). O uso do adjetivo “admirável” já se configura uma caracterização irônica, logo que, ao fim do texto, ela mostrará que a ideia de “fórmula de vida” não se aplica ao sujeito humano, já que seus desejos e vontades não são passíveis de controle. Assim, o espaço será marcado pelo confronto de identidades, tal como descrito por Brandão (2013, p. 31):

O ‘espaço da identidade’, sem dúvida, é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ação conjugada, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é intrinsecamente político. ‘Espaço de identificações’ pode ser entendido, genericamente, como sinônimo de cultura.

Em correspondência trocada com as irmãs, escrita em 12 de maio de 1946, Clarice evidencia o discurso irônico que depois será ficcionalizado na crônica, apontando também a dificuldade que o suíço encontra para se sentir atraído culturalmente pelas obras artísticas “modernas”:

Aliás eles todos são ótimos. Só que são de outra espécie absolutamente. A senhora é o tipo da boa senhora, de família, simples, boazinha. Mas eu vivo me contendo para não abrir a boca porque tudo o que eu digo soa ‘original’ e espanta. Quero explicar o ‘original’. Esta senhora tem pavor de original. Fomos ver uma exposição de modelos de Viena (sem grande graça) e ela dizia: esse modelo é original mas é bonito. Falando de uma senhora inglesa que fazia muito esporte: ela é original, não gosto. Original é um palavrão. E quando eu quero dizer que não posso abrir a boca para não ser ‘original’, quero dizer que se digo: que dia bonito, isso soa original. Quando falo aliás acham muita graça, ficam espantados, riem. E também procuro não me revelar. (LISPECTOR, 2007, p. 117).

A personalidade dos moradores desenvolve em Clarice um “abafamento” dos seus desejos; como ela se refere na carta, “não podia se revelar”, ampliando a dificuldade de identificação com o espaço, estabelecendo-se um não-lugar. Esta

experiência será de extrema importância, pois seus enunciadores serão também deslocados no espaço, definidos por um perfil melancólico que frutificará em uma atitude irônica. Na crônica, ela explora a dificuldade dos suíços em apreciarem a cultura moderna:

O fato é motivado particularmente pelo horror que o povo tem pela música moderna ou pela literatura moderna ou pela pintura moderna: a palavra *moderna* soa um pouco como escândalo, como aventura ainda suspeita. Porém, mais amplamente e mais profundamente, esse fato vem de que o suíço teme errar na sua admiração. (LISPECTOR, 1999a, p. 231).

Nesse sentido, a enunciativa criará uma contraposição entre a música e pintura modernas e a música e a pintura clássicas: as primeiras, porque, temendo a realidade de um artista vivo, os suíços teriam a incômoda possibilidade de *errar* em sua admiração. Clarice, em correspondência para as irmãs, tratou deste fato que depois foi ficcionalizado na crônica: "O que eu estou tentando é negacear o empréstimo de meu livro, para não 'feri-los'. Porque eu estou classificada dentro da 'pintura moderna'" (LISPECTOR, 2007, p. 117). Logo, se vê aqui um ponto de identificação: se os suíços rejeitam a arte moderna por medo de se arrependem da admiração sentida, a escritora também silencia para não ser subjugada e criticada pelo país em que vivia.

Aqui, se encontra a explicação do título: "o medo de errar" consistiria em um modo de vida, de viver com neutralidade, pelo silenciamento dos desejos pessoais. A cultura "moderna" seria como uma região de fronteira, suspeita, não se podendo avaliar como grandiosa a produção de um indivíduo que ainda estivesse vivo, correndo-se o risco de ofender ou decepcionar àqueles que o admiram. "Não é apenas por gosto e por respeito à tradição. É medo de se arriscar. Um escritor vivo é risco constante. É um homem que pode amanhã injustificar a admiração que se teve por sua obra com um mau discurso, com um livro mais fraco". (LISPECTOR, 1999a, p. 231).

Ao descrever o povo suíço, ela utiliza mais termos irônicos, ao afirmar que a paz e a neutralidade em Berna não foram construídas gratuitamente por eles, mas a partir de muito esforço, ou uma "conquista paciente". Dessa forma, se tornaram um "símbolo de paz"; porém, nada "impede que tanta gente, em silêncio, se jogue da ponte de Kirchenfeld, sem que os jornais sequer noticiem para que outros não o repitam. De algum modo, há de se pagar a segurança, a paz, o medo de errar".

(LISPECTOR, 1999a, p. 232). A ideia de capital perfeita, com um povo equilibrado, em paz e neutro, é desconstruída pela menção ao suicídio de muitos moradores, que não pode se tornar público, para não acionar os “demônios” nos outros, ou seja, toda a caracterização foi enviesada pelo discurso irônico que demonstra uma verdade por trás da falsa postura de perfeição.

Assim, a escritora desenvolve um retrato da capital que foge ao padrão clássico dos guias turísticos, apresentando ao leitor um olhar além da “turista comum”, mas de uma “estrangeira” que deseja compreender o espaço que vive e habita. Rocha²² (2007, p. 51-52) explora o modelo criado por Clarice, para a “crônica de viagem”:

De fato, a ‘antitourista’ Clarice Lispector insurge-se contra as verdades cristalizadas e imutáveis – contidas nos guias turísticos – sobre um local e o que há nele de valor. A escritora resiste a esse tipo de intimidação, procurando suas próprias categorias de valor, sem acompanhar as hierarquias de outros.

Como a vivência exílica do nascimento e também durante a vida adulta proporcionara a Clarice uma percepção diferenciada do espaço público e dos outros, Scliar (2003, p. 238) aponta como se firmou esta relação:

Clarice era judia, o que fornecia um elemento adicional à sua condição de estrangeira. Uma condição difícil mas, até certo ponto, privilegiada. O estranho, aquele que vem de fora, percebe, na estrutura social, coisas que os nativos não vêem: fissuras, rachas, ‘os poros da sociedade’ de que falava Marx (onde, ainda segundo Marx, “os judeus se introduziam”) essa visão pode ser usada de diferentes maneiras – para desenvolver novos ramos da economia, para especular, ou, no caso do artista, para criar. Em termos de literatura há um problema: escrever em um idioma que não é o do berço.

A experiência exílica proporcionou a criação de duas esferas ficcionais: a do indivíduo melancólico que encara o outro e o espaço por meio do discurso irônico e também a possibilidade, como exiliada e estrangeira, de desvendar a sociedade em que vive e apresentar as “rachas”, “poros sociais” que os nativos não podem observar. Este dado biográfico possibilita a criação de situações como a descrição de uma cidade “perfeita” que encobre seus defeitos e não publica seus “demônios”.

²² O artigo “Clarice Lispector paisagista”, de Fátima Cristina Dias Rocha (2007), retrata a literatura de viagem presente nas correspondências do exílio diplomático da escritora. O texto aborda questões que serão desenvolvidas neste trabalho, mas, aqui, além das cartas, utilizo também as crônicas.

Na crônica “Berna”, as mulheres são descritas como sérias, sem pintura, que controlam seus desejos e pudores, como seus demônios, mantendo-se purificadas apenas com o som do órgão e do coro. Aqui, encontra-se novamente uma imagem que corresponde à crônica “O medo de errar”: a música clássica é a mais desejada, pois foi consagrada e não coloca a opinião do indivíduo em risco; a moderna, por sua vez, pede a coragem de apreciar algo de alguém ainda vivo e que pode se contrapor depois à obra inicialmente produzida.

A recorrente imagem da primavera reaparece nesta crônica para caracterizar a mudança no comportamento do suíço; a primavera não acentua o desejo de uma mudança na personalidade da enunciativa, mas se destaca a forma como o bernense reage ao renascimento das flores. “Esse pudor é vencido na primavera, e timidamente ousa. Aparecem blusas claras, pequenas golas brancas surgem nos vestidos escuros, delicada contribuição feminina à luz”. (LISPECTOR, 1999c, p. 105). O confronto entre claro – luz – primavera, em relação à escuridão – solidão – inverno, é também característico do sentimento de ambivalência do exílio. Na primavera, até a aceitação do outro se torna mais fácil, pois ele se desnuda da escuridão e frieza do inverno.

A sinestesia é utilizada para representar o renascimento que ocorre na primavera, com o estio, o “morno perfume”, se “tornam mais ásperas, as flores mais urgentes e violentas”, ela faz ressurgir os odores e sentimentos que foram abafados no inverno. O vento provoca a poeira e a instabilidade da tranquila paisagem, proporcionando o “esporte”, que para a enunciativa é um “desabrochamento sem demônios”. Ou seja, apesar do desabrochar da primavera, a contenção dos demônios ainda persiste, reforçando a alteridade entre a enunciativa e os habitantes locais.

A crônica se mantém pela descrição do espaço e dos habitantes de Berna: percebe-se com clareza o olhar do estrangeiro, o qual não se sente motivado para se relacionar com o outro, não encontrando nenhuma identificação, mas apenas alteridade e diferença. Em entrevista para Yllen Kerr, Clarice define o olhar do estrangeiro, que não consegue agregar-se ao espaço externo, não o torna parte de sua matéria e, assim, considera-o estranho e indiferente: “É que o mundo de fora também tem o seu ‘dentro’, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo não o

vive, e é quem realmente o considera ‘estranho’ e ‘de fora²³’ (apud CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: CLARICE LISPECTOR, 2004, p. 83). Reiterando a imagem proposta por Freud, o estranho é aquele que o outro considera o oposto, de fora, mas que também se agrega às suas percepções.

A crônica é de extrema importância para compreender o processo de ficcionalização da experiência do desterro e exílio e como esta foi determinante para desenvolver personagens e narradores/enunciadores que não se integram ao espaço, mantendo sempre um perfil de deslocados.

2.2 Imagens da melancolia – o olhar através do outro e do espaço

A melancolia surge nas crônicas de Berna, através da representação das imagens de “ilusão do exílio”, ocasionada por uma *situação de crise*, que se pode estabelecer pelos vários deslocamentos da escritora, motivo gerador de certa *tensão literária*. A situação do exílio proporciona então o desenvolvimento de um olhar entremeado pela melancolia, criando-se várias imagens significativas para o texto que transitarão entre a ambivalência, o jogo de gozo e falta; imagens do inverno (frio, secura e inatividade); o renascimento como fuga de um padrão constituído; os sentimentos de abandono, pânico e pessimismo e uma monotonia interna referente aos personagens e externa, própria ao texto.

Rouanet (2008, p. 46) define como a “experiência de choque” proporciona a criação de uma nova experiência que resulta em uma situação premida pela memória e pela melancolia:

A experiência do choque acaba produzindo um novo tipo de percepção, voltada para o idêntico, uma nova sensibilidade, um novo aparelho sensorial, por assim dizer, concentrado na interceptação do choque, em sua neutralização, em sua elaboração, em contraste com a sensibilidade tradicional, que podia defender-se pela consciência, contra choques presentes, mas podia também, pela memória, evocar as experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva.

Neste caso, pode-se associar com a “narração da experiência” de Garramuño (2012): as ruínas do passado serão utilizadas para a construção de uma nova

²³ “Yllen Kerr pergunta: Clarice Lispector responde – ‘Angústia depende do angustiado’, por Yllen Kerr. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 18. 09. 63 Revista Veja. São Paulo, 30. 07. 75. apud CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: CLARICE LISPECTOR, 2004, p.

representação, esta irrealizável e não física. Então, tem-se a “experiência do choque” da escritora com seus vários deslocamentos, que serão utilizados para recriação da experiência de exílio e do olhar melancólico, vivida no universo ficcional.

Outra característica da melancolia, citada por Rouanet (2008) e visível nas crônicas de Berna, é a capacidade que o indivíduo tem de penetrar no objeto e torná-lo parte dele; essa pode ser associada com a representação do exílio, mantendo assim um encontro entre os dois universos. O melancólico observa seu mundo em ruínas e fragmentos, vivendo em um jogo de desvalorização e sobrevalorização; é por meio do seu olhar que ele penetra no mundo e constitui sua compreensão na imersão no abismo.

2.2.1 A melancolia em Clarice Lispector: a ficcionalização da experiência

O conceito de melancolia surgiu na Grécia e foi citado pela primeira vez no texto de Aristóteles, o *Problema XXX*; em sua tese, ele associa o perfil do melancólico à genialidade, ou seja, todo aquele que faz algo de extraordinário estaria ligado a uma enfermidade na bilis negra e dela surgiria a insatisfação em relação ao mundo. Peres (2011, p. 102), no posfácio à tradução brasileira, intitulado “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”, aponta a definição para o termo em questão: “se a tristeza acompanha o homem desde a sua origem, a palavra ‘melancolia’ surge na Grécia no início de século IV a.C.: *melankholia*, associação de *kholê* [bile] e *mélas* [negro]”.

Dessa forma, o melancólico era visto como um indivíduo que ficava isolado do meio social e direcionava a sua depressão para o processo de criação artística, sendo assim “[...] a condição da genialidade, do pensamento, da filosofia e da literatura é uma concepção que fascina, e muitos a defendem até os dias de hoje. Depressão e criação ficam indissociáveis; o homem triste é também o homem profundo, a alegria é superficial” (PERES, 2010, p. 14).

À época, a figura melancólica relacionava-se a duas causas: a da influência do planeta Saturno, caracterizado pelo aspecto frio e cinzento, que depois marcará a

caracterização do indivíduo melancólico²⁴; a outra analogia se faz com a bÍlis negra, fluido que o fÍgado produz e que causaria, após a evaporação para o cÉrebro, um estado de luto permanente, cujas causas seriam desconhecidas pelo prÓprio sujeito melancÓlico. Logo, a melancolia foi referida por mÚltiplas denominações, tais como: “[...] tristeza, trevas, sombras sem fim, sol negro, nevoeiro, tempestade em céu sereno, certeza infeliz, apatia, acedia, tÉdio... A melancolia vem da bÍlis negra, cor terrosa, pacto com Saturno.” (PERES, 2010, p. 7).

A partir do sÉculo XVI, a melancolia perde o carÁter de virtude destinada aos gÊnios e torna-se uma “[...] desordem do pensamento e do humor e se estende ao homem comum” (PERES, 2011, p. 106). No sÉculo XX, Sigmund Freud publica o texto *Luto e Melancolia*, em que desenvolve, a partir de outros escritos, a diferenciação entre o sentimento de um sujeito melancÓlico e o de um enlutado. A obra causa uma desestruturação da visÓo que havia na Antiguidade. A partir de Freud, a imagem de um indivíduo melancÓlico nÓo se associa mais ao perfil de gÊnio, mas à ideia de uma enfermidade que atinge o ego de qualquer pessoa, influenciando seu modo de se relacionar com os outros e com o seu universo. “O perÍodo que vai de fins do sÉculo XIX, ao inÍcio do XXI é muito rico, na medida em que marca definitivamente uma nova maneira de pensar a doença mental, a partir de visÓes completamente distintas, como é o caso da leitura da psicanÁlise e da psiquiatria biolÓgica” (PERES, 2010, p. 18).

No contexto histÓrico, Scliar (2003, p.9) aponta dois momentos que influenciaram a perpetuação de uma enfermidade melancÓlica na sociedade em geral: “A peste, doença transmissÍvel, dissemina-se pela população. A melancolia tambÉm pode disseminar-se – uma espÉcie de contÁgio psÍquico -, dominando o clima de opiniÓo e a conjuntura emocional em um grupo, uma Época, um lugar”.

A peste causava na populaçÓo um sentimento de horror e medo, pois jÁ que todos estavam previamente se encaminhando para a morte, favorecia-se, assim, uma disseminaçÓo nÓo sÓ na doença em si, mas tambÉm do sentimento de desajuste ao mundo e da tristeza incessante sem motivo aparente. A crise de 1929 seria outro ápice para a incidÊncia da melancolia; após o presidente Herbet Hoover pronunciar que a situaçÓo de misÉria seria permanente, “[...] em 3 de setembro de

²⁴ Peres (2010, p. 16) define assim a influÊncia do planeta: “Saturno é o astro que governa o melancÓlico. Sua influÊncia nÓo se exerce em pessoas vulgares, ele escolhe os seres extraordinÁrios”.

1929 as ações em bolsa atingiram as cotações mais altas da história. E então veio o 29 de outubro, o crash da Bolsa de Nova York – e todas as expectativas desabaram como um castelo de cartas” (SCLIAR, 2003, p. 60).

Logo, o conceito de melancolia se transfigura significativamente ao longo do tempo, passando de uma imagem positiva, atrelada à ideia da existência de seres de exceção, para uma visão negativa, relacionada a um desajuste do mundo.

A teoria ganha importância neste trabalho, haja vista se considerar a melancolia como o “mal do exílio”, ou seja, a experiência exílica sofrida por Clarice se ficcionalizará na criação de personagens e enunciadores que mantêm um discurso melancólico, advindo da relação negativa com o espaço e com o outro.

Da escrita de Clarice emerge a melancolia: “Tânia, eu sempre fui assim, difícil, melancólica? Acho que a resposta é positiva, infelizmente” (LISPECTOR, 2007, p. 209).

Na obra *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, Santos (2000) relaciona a teoria da melancolia aos textos clariceanos, por meio da análise do processo dialético entre a dor e o êxtase. Para a pesquisadora, Clarice tenta reunir os paradoxos do mundo moderno, utilizando o sofrimento e a solidão como reações de resistência ao esvaziamento de certezas. Entretanto, aborda-se neste trabalho um viés do melancólico não observado ou considerado por Santos: deseja-se rastrear nas crônicas o desenvolvimento de certa estética da melancolia, buscando analisar imagens que remetem ao sofrimento do indivíduo, como as de inverno, solidão, vazio e silêncio, ligadas à representação de sujeitos que estão em constante busca de identidade.

Sendo assim, busca-se associar a melancolia com a consequência da representação do exílio. As enunciativas das crônicas de Berna, quando posicionadas frente a um estado de alteridade, desenvolvem um sentimento melancólico e por si só ambivalente, que transita entre o êxtase e a falta. A experiência real vivenciada por Clarice: a permanência no exterior por quinze anos ocasionou uma representação ficcional. Logo, não é só no plano biográfico que Clarice se posiciona como enlutada e melancólica, mas sim, sobretudo, no plano literário. Nesse sentido, a perspectiva do autor influencia diretamente a sua abordagem temática, como ressalta Candido (2006, p. 186):

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra.

Scliar (2003, p. 239) aponta que a descendência judaica se tornará uma marca nos textos clariceanos: “em Clarice o judaísmo está presente não nas linhas, mas nas entrelinhas – por exemplo, no melancólico, e tipicamente judaico, humor de seus textos”. Acrescenta-se que não só a sua vivência e herança judaicas influenciarão o teor melancólico de alguns de seus textos, mas também a experiência dos deslocamentos. Logo, a memória adquire “[...] um papel fundamental na vida e obra de Clarice, da mesma forma que lembrar tem papel preponderante na cura psicanalítica” (SANTOS, 2000, p. 139). A escrita irá se transformar em um mecanismo de “cura” para a Clarice-escritora e Clarice-irmã, que através da literatura e das correspondências encontrará um meio de manter os laços com o Brasil e com a língua portuguesa, criando assim, como define Nancy (1996), na obra *La existência exilada*, “um asilo na linguagem”. Assim, vê-se, por um lado, as insistentes imagens do vazio (tanto interior como espacial) e, por outro, o discurso literário como uma resistência à monotonia.

A relação entre melancolia e criação não é recente; a procura de uma representação do sentimento por meio da criação artística tornou-se ao longo do tempo a principal busca dos escritores. Kehl (2011, p. 27) afirma que:

[...] para dominar esse *outro* que os habitava, alguns melancólicos, da Antiguidade até o apogeu da Era Moderna, vieram a público descrever sua experiência, ou escrever a partir dela. Vem daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem.

Diante da afirmação de Kehl, compreende-se a relação de confronto entre a representação do silêncio e do vazio nos textos de Clarice e a insistente busca pela representação literária, pelo fortalecimento da criação estética. As duas polaridades se inter-relacionam e, ao invés de se confrontarem, se auto-afirmam mutuamente. “Se há um tempo de resistência, se há uma manifestação de vida no mundo petrificado do melancólico, ela sobrevém no momento em que a angústia se revela suscetível de criar um objeto causa de desejo” (HASSOUN, 2002, p. 130). Se a melancolia intervém no ego do indivíduo, desconstruindo o seu objeto de prazer e

trazendo a ele um enlutamento inconsciente, a escrita funciona como criação de um novo objeto de prazer fortificando a ideia de salvação por meio da produção.

Em correspondência às irmãs, datada de 22 de outubro de 1947, Lispector (2007, p. 174-175) comenta a criação do romance *A cidade sitiada* e mostra como, mesmo com árduo trabalho para vencer a angústia e a passividade, a obra tornou-se um meio de resistência:

Estou com o livro, por assim dizer, terminado. Deus sabe que ele não vale nada, querida. Creio que nuns dois meses posso dá-lo por encerrado. Acontece que vou encerrá-lo porque já tenho nojo dele. Foi o trabalho que mais me fez sofrer. Já são três anos que viro e mexo, abandono e retorno. E faz apenas uns 3 meses que sei afinal o que eu estava querendo dizer nele... Esse livro foi mil vezes copiado, destruído, renascido, sei lá. Um dia desses, pegando numa das cópias mais recentes (bem diferente da de agora) – me deu náusea física à medida que me lembrava de como sofri por cada pedaço daquele e de como depois eu via que não prestava. Tive que não pensar nele durante dias – porque persistia em mim esse curioso nojo da dor. Enfim, querida, o livro não presta. Não evolui nada, não atinge nada, continuo com os pés no ar, continuo vaga e sonhadora, deslocando de algum modo o sentido da vida. Que Deus me perdoe. Três anos – para chegar a isso. Virei e revirei tanto o livro que já não entendo o seu sentido. Dá vontade de gritar de tanta impotência. Em todo esse período de 3 anos, desempenhou grande papel minha desadaptação. Parece, queridinha, que estou agora me habituando; tenho estado mais alegre e mais conformada, e mais capaz de me dominar e de abafar sonhos inúteis. Mas posso dizer que desse período me ficou apenas uma repugnância de sofrimento, como se tem repugnância de ferida que não cura. Não sei o que fazer com o livro, Tania. E estou lhe pedindo conselho. Não adianta me dizer que devo deixá-lo de lado e revê-lo mais tarde: ele está podre nas minhas mãos, e cada vez mais me afastarei dele. Embora esteja tão ligada a ele, que sou incapaz de começar outra coisa.

No depoimento de Clarice, observa-se a insistência em criar, mesmo com o enjoo ao outro e ao espaço, ocasionados pela auto-crítica²⁵ e a não adaptação; ao final, a produção torna-se um meio de permanecer em relativo equilíbrio, pela via do processo cíclico da criação literária, a releitura e reescrita de um objeto em permanente redefinição.

As representações do exílio e da melancolia surgiram como motivos para a produção literária, ou seja, Clarice, motivada por uma experiência real de deslocamentos, utiliza a criação literária como um lugar de “asilo”, criando enunciadoras que desenvolvem através do seu olhar uma “nova Berna”. O espaço público é local do embate da alteridade, do confronto entre indivíduos e culturas.

²⁵ No estudo mencionado, Freud destaca a principal característica que diferencia o enlutado do melancólico: este é permanentemente marcado pela baixa autoestima, resultante da introjeção da culpa pela ocorrência de uma perda irreparável.

Logo, o enfoque do exílio é essencial para se compreender o lugar de quem fala, daquele que sempre se encontra fora do meio, isolado e em estado de não-pertencimento. Como consequência desta situação, surge a melancolia, ligada tanto ao desejo de produção, como ao sentimento de pessimismo e enlutamento.

Por fim, tem-se nas crônicas estudadas a presença do espaço público, muitas vezes excluído pela fortuna crítica, ele transparece não como a Berna real, mas como uma Berna, digamos, clariceana, recriada por meio do seu olhar, que desvenda como “antiturista” as névoas encobertas pelos habitantes locais.

2.2.2 A ambivalência da melancolia: o jogo de gozo e falta

As imagens ambivalentes são características tanto do universo de tensão exílica como na projeção que terá para o olhar melancólico, pois determinam a mudança de perspectiva frente ao espaço; se em um momento aquilo causa prazer ao indivíduo, em outro pode se marcar pelo afastamento.

A crônica “Suíte da primavera Suíça” se sustenta na combinação de opostos: primavera – inverno; branco – negro; ausência – presença; calma – pressa; silêncio – ruído, jogo que serve para caracterizar a relação ambivalente que a enunciativa estabelece com o espaço que observa. A mulher (anônima) busca, na cidade estranhada, experiências que a levem ao estado de primavera e que rompam com o inverno presente em Berna. As imagens da estação mais quente e colorida sugerem um maior conforto, atraem a enunciativa, em oposição às imagens da estação mais fria, que promovem o afastamento e a segregação do e no espaço. A enunciativa não encontra abrigo no inverno, ele isola por meio do vazio que promove física e intimamente. Assim, a relação entre interior e exterior se estabelece: “embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa imensidão interior que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos” (BACHELARD, 2008, p.191).

Tem-se no texto “Lembrança de um verão difícil”, outra imagem recorrente, a lâmpada ou o lampião que atraía vespas, mosquitos e, neste caso, até larvas: “em torno dos lampiões as larvas voavam” (LISPECTOR, 1999c, p. 79), representando a metamorfose mágica na qual a larva se transforma em borboleta, como possibilidade cíclica de mudança e renovação.

O melancólico vive em uma dialética do “gozo” e da “falta”; ao mesmo tempo em que existe uma possibilidade de “quebra” do tédio e mudança da situação de

tensão e passividade, ele sempre retorna ao estado inicial. Na *Estética da melancolia*, Lambotte (2000, p. 47) descreve tal reação do indivíduo melancólico:

A um só tempo tornado febril por uma agitação ideativa incessante devida a sua aspiração jamais satisfeita e anestesiado pela inanidade de seus esforços devida à rigidez do modelo que o ocupa, tal é a contradição na qual se fecha o melancólico que, ao mesmo tempo que o incita à ação, lhe retira os meios de cumpri-la.

Na crônica acima, é possível observar esta reação em: “mas eu sabia que a noite de estio não se esgarça nem amanhece, ela apenas se sudoriza na morna febre da madrugada”. (LISPECTOR, 1999c, p. 79). O calor que viria com o verão, a estiagem que se contrapõe ao cinzento céu do inverno e que poderia proporcionar uma mudança no comportamento da enunciativa, apenas, conseguem provocar uma “morna febre”, poio “gozo” presenciado pela chegada da nova estação não consegue suprir a “falta” que domina o melancólico.

Se a dormência e o sono são consequências da melancolia, que transformam a aparência do indivíduo, suportar esta reação é resistir ao sofrimento. “É sob o grande olho acordado do mundo que tenho arrumado o meu sono, enrolando em mil panos de múmia o meu grão de insônia, que é o diamante que me coube”. (LISPECTOR, 1999c, p. 79). Assim, a insônia se torna um prêmio, uma forma de combater o mal que o perturba.

A dialética entre o “gozo” e a “falta” também é visível em “Noite na montanha”, ao mesmo tempo em que se tem um elevado êxtase, ocorre uma decaída; como afirma Freud (2011), a melancolia é a falta de libido ou um desvio do desejo, atuando sob o ego.

Assim, “a um só tempo gozo de exceção e sofrimento desesperado, esse ardor não utilizado do melancólico suga-lhe todo o sangue até fazê-lo exalar uma queixa profunda e impotente” (LAMBOTTE, 2000, p. 53). Em uma passagem da crônica, observa-se com clareza o conflito que se instaura na enunciativa: “viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar”. (LISPECTOR, 1999a, p. 128). O confronto entre a dor ou a “orla da morte” e a alegria ou a “orla das estrelas” transfere uma vibração intensa ao indivíduo, sugando-lhe todo o sangue, ou como se refere a enunciativa, algo que as veias não poderão suportar.

A transição entre as duas esferas, o “gozo” e a “falta”, é importante para compreender que a enunciativa, quando se depara com sua realidade por meio de um olhar melancólico, não parte apenas para um universo semântico pessimista, mas busca em todos os momentos o confronto e embate dos dois polos.

2.2.3 Imagens do inverno – frio, *secura* e inatividade

O espaço físico de Berna é marcado pelo vazio tanto exterior, como interior, assim ao descrever o espaço, as imagens referentes ao inverno serão recorrentes, resultando em uma “*secura*” que também atingirá a inatividade da própria enunciativa, retomando a identificação e incorporação que a representação do exílio e melancolia adquire.

O episódio na crônica “Suíte da primavera suíça” a leva para um estado de passividade ou, como quer Scliar, “inatividade”: ela fica impossibilitada de reagir, graças à imersão melancólica em que se encontra: “[...] serei o único eu possível, apenas móvel num século e no outro século e no outro século desta limpidez silenciosa, oh inóspita primavera” (LISPECTOR, 1999a, p. 39). Também aqui, a falta de mobilidade ultrapassa a dimensão de motivo ou tema e adere ao próprio texto: por exemplo, a repetição “num século” e “no outro século” sugere um movimento cíclico que não se transfere para nenhum outro lugar ou tempo.

A melancolia é caracterizada no texto pelas referências ao vazio, à *secura*, à frieza e à inatividade, como as encontradas em “Lembrança de uma primavera suíça”, no trecho: “essa primavera era bem seca, e o rádio estalava captando sua estática, a roupa se eriçava ao largar a eletricidade do corpo, o pente levantava os cabelos imantados, era uma dura primavera. E muito vazia”. (LISPECTOR, 1999a, p. 315). Por mais que a primavera fosse a continuação “estática” do inverno, a eletricidade que surgia do corpo, dos cabelos, também aponta para um universo ambivalente; nunca se é apenas um lado, mas a junção dos dois.

A imagem clássica do melancólico é a figura em que se encontra “[...] o olhar perdido ao longe, a cabeça apoiada numa das mãos, o braço dobrado, como se ela ameaçasse desabar por excesso de peso”. (LAMBOTTE, 2000, p. 25). O indivíduo sente-se abalado por uma tristeza inconsciente, diferente do luto, em que o sofrimento é materializado em alguém ou algo; assim, ele permanece fisicamente e psicologicamente desestruturado, e para desligar-se da realidade, ele dorme, ou fica

em estado de passividade ou inércia. “Falava-se pouco; o corpo pesava como seu sono; os olhos estavam grandes e inexpressivos” (LISPECTOR, 1999a, p. 315). Vê-se também a incorporação do espaço, se a primavera estava estática, a enunciadora adere ao que vê, tornando-se assim preenchida pela sensação de “peso”, e olhos “inexpressivos”.

Em “Noite na montanha”, instaura-se outro olhar que pode ser associado à melancolia, logo o indivíduo melancólico abandona qualquer projeto, não tem força e vontade para resistir à depressão: “De agora em diante, o melancólico é esse objeto não-separado que não chegou a ser. Como tal, ele é um dejetivo que tenta se constituir como causa de (não-) desejo, de desejo impossível para todo e qualquer outro suscetível de se interessar por ele” (HASSOUN, 2002, p. 48). Na crônica, a enunciadora declara que mesmo que haja coragem, não persiste mais a luta, demonstrando o posicionamento melancólico, a dificuldade de empreender uma mudança, ou em termos clariceanos, uma epifania. Ela considera: “[...] nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna”. (LISPECTOR, 1999a, p. 128). O fantasma aparece agora como a representação do indivíduo que não possui nenhuma força para a realização concreta.

Nas construções acima, observa-se a relação entre espaço e enunciador, e como um ambiente que evoque o vazio e sua *secura*, remete também para um indivíduo que se tornará inexpressivo.

2.2.4 Sentimentos de abandono, pânico, pessimismo e presença fantasmagórica

Na análise da crônica “Suíte da primavera suíça”, já se destacou a imagem que remete às cabras, ao peixe e ao fauno; porém, mais uma vez, volta-se a esta crônica para tratar, especificamente, da representação do mito do fauno e como ele pode se relacionar com o sentimento de pessimismo e pânico que constitui o melancólico. O mito descreve um homem com o corpo de bode e com chifres, um símbolo judaico e retoma, assim, a imagem do bode, já aludida em “o sonho das cabras”. Na mitologia greco-romana, ele é denominado como o deus pagão Pã, que habita os vales e as montanhas e é temido por todos aqueles que irão atravessar a

floresta à noite, pois os medos, terrores e solidão sentidos durante a travessia era motivados pela sua presença, desta relação se caracterizando o termo “pânico”²⁶.

Todas as imagens em conjunto intensificam a presença de um enunciador que se identifica com os sentimentos de solidão, desterro e pânico, reações associadas à melancolia. Na mesma passagem, a enunciativa enfatiza “dias, dias, dias e depois” (LISPECTOR, 1999a, p. 40), o recurso repetitivo intensificando a lentidão da passagem do tempo e a permanência da mesma situação, que só se torna mais aflitiva: as cabras se tornam impudentes; o peixe, oco; e o fauno, já corado/cansado em seus saltos solitários.

O pessimismo e a obsessão pela morte surgem como reflexos do “mal do exílio”, que se transformará ficcionalmente por meio dos recursos expressivos de uma estética da melancolia. Na crônica “Lembrança de um verão difícil”, há muitas referências à morte, como a única saída para a situação presente. Na passagem: “e eu sabia que sou eu que tenho de morrer” (LISPECTOR, 1999c, p. 79), aparece a morte como resultado previsto, “porta de saída”, como último desejo possível do melancólico.

Assim, considera-se que tal reação explicita “[...] que o melancólico que não espera mais nada só conhece a angústia naqueles momentos de remissão, em que seu estado melhora a ponto de, confrontado a um desejo sem causa, mortífero, ele poder precipitar-se à morte, à queda final” (HASSOUN, 2002, p. 113). Completa Lambotte (2000, p. 46):

Mais que de uma indiferença pelo que o cerca, é com efeito de uma impossibilidade de investimento que sofre o melancólico, como se não tivesse o estímulo necessário para exteriorizar-se.

A melancolia atinge o “ego”, atuando como uma “ferida aberta”, “[...] preciso que as mãos da misericórdia recebam o corpo morto” (p. 80). O sofrimento resultante da segregação causada pela melancolia transforma a postura do sujeito em alguém incapaz de realizar qualquer ação, assim, como a enunciativa acima, ela já se considera um “corpo morto”, esperando que alguém a salve.

Uma referência muito comum à patologia causada pela melancolia surge da ideia de que ela advém da bile negra, uma secreção produzida pelo fígado, e que a substância em excesso causaria o temor e a passividade frente ao mundo. Na

²⁶ Referência do site: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGPan000.html>.

crônica, a enunciativa refere-se ao sangue negro, que apodrecido atrai os mosquitos para sua testa: “O sangue que estava tão negro na poeira negra de minhas sandálias, e minha testa estava rodeada de mosquitos como uma fruta”. (p. 80).

Na crônica “Noite na montanha”, na passagem: “desse silêncio sem lembrança de palavras” (LISPECTOR, 1999a, p. 128), observa-se outra caracterização do silêncio, aqui, ele surge como o condutor do pensamento, ou seja, se ele está sem “lembrança de palavras” é um inibidor da memória e da exteriorização, dificultando a realização por parte do sujeito, a permitir somente a atuação interna do pensamento.

Dessa forma, em referência ao silêncio como pensamento, tem-se: “qualquer que seja a fonte de informação, todas falam da intensidade do sofrimento quando ele se manifesta em sua forma aguda. A inibição é referida como uma paralisia, seja motora, afetiva ou intelectual; a certeza do nada poder fazer”. (PERES, 2010, p. 11). Assim, se a palavra é a máxima representação da capacidade humana de refletir e se expressar, a falta dela representa como uma dificuldade de reconhecimento pessoal que o silêncio desenvolve, causando até na estrutura textual uma obsessão pelo mesmo substantivo, como um discurso que se repete para reflexivamente se compreender.

A presença da morte e do mórbido serão recorrentes nas crônicas de Berna, a demarcar o campo de centralização do melancólico. Dessa maneira, tem-se uma enunciativa que não encontra uma “salvação” em vida e deseja alcançar a atenuação do sofrimento; e a morte fará parte do ciclo de imagens que obsedam o sujeito melancólico. “Se és morte, como te alcançar?”. (LISPECTOR, 1999a, p. 128). Neste momento, o silêncio transfigura-se em morte, e, para suportá-lo, a enunciativa não deseja afastar-se da sua representação, mas alcançá-lo, talvez, para compreendê-lo e compreender a si mesma.

Em outro momento da crônica, o silêncio ganha uma personificação, se torna concretamente presente: “é um silêncio que não dorme: é insone; imóvel mas insone; e sem fantasmas”. (LISPECTOR, 1999a, p. 128), sua decorrência é duradoura, mas ainda não se torna uma presença constante e fantasmagórica.

Em relação à monotonia, observa-se que será representada tanto externa, característica do próprio espaço, como internamente ao texto, utilizada para a sua constituição. Ela se desenvolverá a partir da relação da enunciativa com o outro, se

o ambiente é marcado pela inatividade, o íntimo também captará os resquícios desta relação e a procura será por tensões que rompam com esta monotonia e mudem o estado vigente.

Na crônica “Lembrança de uma primavera suíça”, o diálogo entre as duas pessoas revela a imagem das “conversas cansadas”, já referidas na “Suíte da primavera suíça”, mas agora concretizadas no próprio texto: “O que é que você disse?’ ‘Eu não disse nada.” (LISPECTOR, 1999a, p. 315) e “O quê?’ ‘Nada, eu não disse nada.” (p. 316). Impõe-se o perfil do melancólico, aquele que não tem motivação, desanimando-se até durante um diálogo: “Ele realmente é tão carente de interesses, tão incapaz para o amor e para o trabalho como afirma” (FREUD, 2011, p. 53); não está disposto a interagir com o outro, ocasionando assim a solidão, que se institui como causa e consequência da melancolia.

Mas a humanidade, que descobre incessantemente o sentido, não pode inventar sempre novas formas, e precisa muitas vezes investir de sentidos novos formas antigas (GENETTE, 2010, p. 146).

3 As cidades de Clarice

No início do primeiro capítulo, foi feita menção à narração da vivência que, para Garramuño (2012), é a criação de uma experiência ficcional, irrealizável, a partir de um dado real e biográfico, ou seja, as ruínas da memória do escritor servem como gatilho para a ressignificação do espaço, desenvolvendo e constituindo uma nova experiência.

Neste contexto, pode-se associar a vivência de Clarice em Berna como a experiência real, pela qual surgirão a criação e a representação de uma nova cidade, não mais caracterizada e constituída como Berna, mas a cidade (ou cidades) de Clarice. De acordo com Rouanet (p. 18, 2008), “O mundo se dissolve numa acumulação de ruínas, mas cada estilhaço do mosaico e cada fragmento do conjunto ascende a uma nova vida, no momento, em que recebe uma significação”. A passagem ilustra esta situação e mais especificamente o projeto artístico de Clarice: cada estilhaço da memória receberá uma nova significação e não será mais biográfico ou apenas registro do passado, será representação literária e ficcional.

Para a criação das cidades de Clarice, e a dissociação com o universo real e físico, elas são descritas por meio da sua desmaterialização, como se existisse um véu que encobrisse para que também transparecesse o espaço observado.

O enfoque da representação será feito pelo olhar da fronteira, do limite, a janela como representativa do universo público e privado aparecerá como uma imagem recorrente ao longo do texto, provocando também a ideia de distanciamento e alteridade frente ao outro.

A enunciativa se posiciona como um “flanêur” que se guia ao espaço sem um destino pré-estabelecido, errante, assim a cidade aparecerá recortada e segregada, sua descrição será justaposta com os sentimentos íntimos da enunciativa, apresentando sempre a relação entre os dois.

3.1 O espaço fantasmagórico de Berna

Berna torna-se para a própria Clarice uma ideia fixa, um espaço fantasmagórico que precisará ser representado; e assim será criada uma nova cidade, não mais Berna, mas uma cidade de Clarice.

Na crônica “Noite na montanha”, tem-se uma característica de Berna que, como se viu, transitará nos outros textos, dando uma ideia de que a cidade teria sido “recortada” artificialmente. Este dado da vivência de deslocamentos fornece para Clarice a possibilidade de ficcionalizar e desenvolver uma personificação do silêncio, sua presença sendo tão forte que se torna uma imagem fantasmagórica presente em todos os momentos. Na crônica “Noite na montanha”, os espaços aparecem caracterizados por algum símbolo que demarque a relação entre a enunciativa e eles: “A noite espanhola tem o perfume e eco duro do sapateado da dança, a italiana tem o mar cáldo mesmo se ausente. A noite de Berna tem o silêncio”. (LISPECTOR, 1999a, p. 128). Assim, em Berna, sobressai o silêncio, aquele que se tenta “[...] disfarçar, dissimular, fugir, enganar, até que se configure em “fantasma””. (WALDMAN, 1995, p. 231).

Na passagem abaixo, retirada da crônica “Berna”, percebe-se o olhar de alteridade e estranheiridade em que se mantém a enunciativa:

Obstinação de manter afastado o Demônio? Obstinação que se trabalha nessa ânsia tão suíça de limpeza, vontade de copiar em terra a clareza do ar, obediência à lei de nitidez que a montanha, na sua implacável fronteira, dita. Vontade de imolar a coisa humana, fatalmente impura e desordenada, à límpida abstração dessa natureza. A ordem não é mais um meio, é necessidade em si mesma moral. A ordem é o único ambiente onde um homem suíço pode, na Suíça, respirar. Fora da Suíça, ele se espante, encantado com aquele Demônio que ele mesmo expulsou. (p. 104).

A descrição condiciona a personalidade dos suíços ao desejo de se apropriar do próprio espaço; se este é marcado pela limpeza, clareza, nitidez, o suíço também se torna parte daquilo que habita. Entretanto, quando o suíço é levado para uma região fora do seu alcance e colocado em confronto com um povo que não se afasta do seu demônio, ele se surpreende. Assim, ocorre com o contato que a enunciativa mantém com os bernenses.

As mulheres são descritas como sérias, sem pintura, que controlam seus desejos e pudores, como seus demônios, mantendo-se purificadas apenas com o som do órgão e do coro. Aqui, encontra-se novamente uma imagem que corresponde à crônica “O medo de errar”: a música clássica é a mais desejada, pois foi consagrada e não coloca a opinião do indivíduo em risco; a moderna, por sua vez, pede a coragem de apreciar algo de alguém ainda vivo e que pode se contrapor à obra produzida.

3.2 O olhar através da janela – a fronteira do público e do privado

Em “Suíte da primavera suíça”, o foco narrativo é determinado por uma enunciadora que observa o outro e o espaço através da janela; ela não “olha”, “espreita”, “atrás da vidraça” (LISPECTOR, 1999a, p. 39). Em evidente ficcionalização da experiência pessoal, biográfica, pode-se relacionar essa enunciadora melancólica como uma tensão da própria vivência da Clarice, envolvida pela monotonia, permanecendo por horas a observar Berna pela janela, buscando de alguma forma amenizar a solidão e o tédio, com uma enunciadora que radicaliza e ressignifica esta situação. Esta experiência sobressai na perspectiva de uma enunciadora que sempre estará experienciando o limite, na vivência da fronteira:

“Meu drama: é que sou livre”, ela escreveu mais tarde; esse era, na verdade, grande parte do drama que ela experimentou na Suíça. Do ponto de vista artístico, ela tinha aquilo com que sonham muitos escritores: horas ilimitadas para trabalhar sem ser perturbada. Mas seus dias eram amorfos, e ela ficava olhando pela janela. (MOSER, 2011, p. 301).

O “olhar pela janela” também foi determinante para a representação do espaço público; ele precisava ser demarcado, apresentando e ressignificado. Se a escritora vivenciou momentos de tédio e monotonia, eles serviram para criar na linguagem o seu “asilo”, é nela que a tensão deve ocorrer.

Na crônica “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”, a enunciadora descreve o espaço que habita: “Na Suíça, em Berna, eu morava na Gerechtigkeitsgasse, isto é, Rua da Justiça. Diante de minha casa, na rua, estava a estátua em cores, segurando a balança. Em torno, reis esmagados pedindo talvez uma exceção”. (LISPECTOR, 1999a, p. 270). No trecho, observa-se, com clareza, o olhar ou perspectiva através da janela, mobilizado durante este trabalho: a enunciadora observa ao mesmo tempo sua casa e o espaço público, com a presença da estátua, um objeto que, mesmo sem vida, está ao seu alcance para observar. Em pesquisa ao acervo da Fundação Rui Barbosa²⁷, encontrou-se uma correspondência datada de 13 de junho de 1947, para Lúcio Cardoso, em que Clarice revela seu endereço na capital suíça: “Meu endereço é:

²⁷ Texto encontrado no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector. Na Fundação Casa de Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

Gerechtigkeistsgasse, 48. Defronte de casa está a fonte da Justiça, com estátua respectiva, rodeada de gerânios”. O objetivo aqui não é confrontar as experiências pessoais com a produção literária, mas apenas apontar um dado biográfico que aparece no texto para depois demonstrar como a escritora desenvolve a ficcionalização através da sua vivência e recria uma nova Berna.

O olhar da estrangeira e exilada é muito característico na crônica “Berna”: em todas as descrições percebemos a dificuldade de identificação que a autora encontra em relação ao outro e ao espaço. Em uma correspondência datada de 21 de abril de 1946, para Helena, Fernando, Paulo e Oto, Clarice define com clareza o diálogo que mantém com a cidade de Berna, percepção ficcionalizada no texto literário:

O jeito é olhar Berna da janela e fechar a boca com força. Berna é linda e calma, vida cara e gente feia; com falta de carne, com o peixe, queijo, leite, gente neutra, termino mesmo dando um grito e comendo o primeiro boi de alma doente que eu encontrar; falta demônio na cidade... Tudo isso é tolice.

O “excesso de evidência de beleza” (LISPECTOR, 1999c, p. 104) e a “sensação de facilidade” (LISPECTOR, 1999c, p. 104) tornam-se um cartão-postal da Suíça, ou seja, a busca por um equilíbrio e uma paz que não se encontra em muitos outros lugares; mas para a enunciativa esta situação não traz o desejo de permanecer lá, e sim o de se afastar, porque começa a “inquietar” sua personalidade.

Enfim, tem-se a reafirmação do olhar da enunciativa, aquela que observa e espreita pela janela: “mas por enquanto é de novo a primeira primavera e mal se tem tempo de manter-se nela um pouco mais: sob as pontes de Berna o rio frígido corre ligeiro. Claridade, silêncio, mistério: é o que vejo de uma janela de Berna”. (LISPECTOR, 1999c, p. 105).

O espaço da janela, limite, fronteiro, permite à enunciativa observar amplamente seu exterior e a partir dele se guiar ao abismo de cada indivíduo e ao seu próprio “poço”.

3.3 Condição de flâneur – recortes do público

A condição da enunciativa nas crônicas de Berna pode ser associada ao “flâneur”, afinal há uma interposição do espaço público e íntimo, e este é revelado

através de recortes, fragmentos, ruínas, como rastro de um sujeito que transita pela rua sem um destino fixo. A passagem abaixo descreve a relação do “flâneur” com o espaço:

O flâneur tenta defender sua integridade como indivíduo se distanciando do passante, desindividualizado pela massa. Ao mesmo tempo, ele depende da massa para existir socialmente. Através dela, vê o mundo; por culpa dela, deixa de vê-lo. Ela se interpõe entre ele e a cidade, tornando-a opaca; mas nessa interposição, a cidade se torna visível”. (ROUANET, 2008, p. 65).

Assim sendo, nas crônicas tem-se a relação que se manterá entre a enunciativa e o espaço público, ela irá captar fragmentos para ressignificá-los e se posicionar sobre aquilo que observa.

Em “Suíte da primavera suíça” e “Lembrança de um verão difícil”, há duas passagens que são estruturalmente bem parecidas, intensificando a ideia de ciclo, e que representam um recorte do espaço público. Transcrevo-as, respectivamente:

À margem do rio, a invasão dos casais sentados junto a mesas, algumas crianças sonolentas no colo, outras adormecidas na dureza da calçada. As conversas são cansadas (LISPECTOR, 1999a, p.40).

À margem do rio as mesas, as poucas conversas cansadas, crianças adormecidas no colo (LISPECTOR, 1999c, p. 79).

Visualiza-se um corte estrutural, que busca o máximo de significado em um mínimo de texto. A importância da descrição, do recorte, é evidenciar que o espaço vazio e monótono deriva também de uma situação de comunicação que reflete aquilo que se vê. Logo, as conversas também serão cansadas, a relação será pautada pela falta de interesse no outro.

Na crônica “Lembrança de um verão difícil”, encontra-se a seguinte passagem: “Eu estava na esquina e sabia que nada jamais entrará em agonia” (LISPECTOR, 1999c, p. 79); temos aqui a figura do “flâneur”, que está vagando pelo espaço público sem um caminho definido; mas como toda representação ocorre de modo clariceano, a demarcação do externo vem carregada de uma visão interna e particular: ela observa o mundo ao seu redor e sabe que “nada jamais entrará em agonia”, que se esta é sentida, é porque parte de uma reação interna, parte de si mesma.

Juntamente com o conceito explorado nas imagens do exílio, a visão da “antitirista” reaparece em na crônica intitulada “Berna”, onde se encontra o embate entre o “forasteiro” e a “enunciadora”: “O forasteiro, tendo diante dos olhos essa beleza perfeita, não saberá talvez elucidar o seu mistério: a cena suíça tem um excesso de evidência de beleza”. (LISPECTOR, 1999c, p. 104 - grifo nosso). Para compreender o mistério da cena suíça, para desvendar o encoberto, é preciso ser além de um forasteiro que vaga sem rumo, e ser aquele que se concentra nos detalhes, que vai além do visível e previsível. No mesmo texto, a enunciadora declara: “Nas ruas, os rostos ascéticos, economia de expressão” (LISPECTOR, 1999c, p. 104) e “Os velhos se sentam sérios nos jardins: essa é a terra dos velhos respeitáveis” (LISPECTOR, 1999c, p. 105): as duas frases evidenciam a “seriedade” e “economia de expressão” dos moradores, a enunciadora se adentra na perspectiva do outro, não apenas descrevendo o espaço, mas tentando desvendá-lo.

As passagens servem para ressaltar o caráter de alteridade que a enunciadora manterá com o outro, através do olhar de “antitirista” e transitando como um “flâneur”.

3.4 Desmaterialização dos espaços

A desmaterialização dos espaços ocorre em consonância com a “narração da experiência”, logo, quanto mais abstrata for a representação do espaço, mais despersonalizado ele se torna, sendo possível a transposição para além da experiência real e a criação de uma nova Berna, a cidade de Clarice.

A imagem da catedral de Berna ressurgue em várias crônicas, em muitos momentos como um ambiente que promete abrigo, mesmo que deslocado da identificação da enunciadora, por sempre estar “cheia de vespas”. A descrição que ocorre na “mini-crônica” “A catedral de Berna, domingo de noite”, poderia ser caracterizada apenas como um recorte da catedral. Ela parte de uma construção que retoma um procedimento utilizado nas crônicas de “Brasília”: “a desmaterialização”. Martins (2010, p. 142) já citou este possível diálogo em sua obra, e reforça qual ideia a enunciadora deseja construir:

Daí suas fortes imagens descritivas, sua predicação impertinente, seus estranhos símiles e perturbadoras metáforas, suas ressonâncias

enigmáticas, sua estrutura fragmentada, sua dificuldade de construir um retrato com imagens concretas e objetivas.

Nas crônicas de Brasília esta irrealização ocorre como um meio de representar uma cidade que vive em meio a um vazio, tanto na sua arquitetura, quanto nos seus habitantes. Aqui, considera-se a dificuldade de identificação do espaço como forma de uma despersonalização na própria identidade da enunciadora que se define como estrangeira e melancólica. De acordo com Peres (2010, p. 12), “muitas vezes ouvimos o relato de estados de estranheza, sentimento de despersonalização e desrealização, uma confusão de identidade, quando o medo da loucura aparece”. E a descrição da catedral perde as características concretas e torna-se transparente e abstrata. Assim, “o que acontecia então é que, a distância, tudo o que era pedra rugosa se transformava em simples desenho de luz”. (LISPECTOR, 1999c, p. 27).

A imagem da catedral supera o espaço e cria uma “desmaterialização do compacto”, um acesso à própria “transparência”. Ela não é mais um local, concreto e acessível, mas uma redoma que transita por toda a cidade. A sua descrição é circundada pelo olhar do estrangeiro, que despersonaliza o espaço, não encontrando um ponto de identificação.

Em outras crônicas a desmaterialização do espaço não ocorre pelo rompimento da sua forma, mas pela presença da luz que transforma o cenário comum. Na crônica “Noite na montanha”, a noite é descrita através das suas “[...] pequenas alegrias de quem acende lâmpadas [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 128), ou seja, a representação do início do anoitecer e as lâmpadas que são acesas no espaço privado das casas refletem-se no exterior, criando um ambiente também desmaterializado, como se o privado e público se encontrassem.

Já em “Lembrança de um verão difícil”, a luz que surge da insônia das casas serve para levitar a cidade, que mesmo sendo “mal iluminada”, “toda janela tenha sua quente luz”; logo o confronto entre os dois ambientes cria uma atmosfera mística que transporta a cidade para outra realidade. Assim, mesmo sendo a representação espacial de Berna, a sua descrição é feita por meio do olhar particular da enunciadora. Outra imagem abstrata consiste no “velório dos lampiões”, que quando acesos nas casas, fornecem para o transeunte a ideia de um conjunto sequencial de luzes que modificam o espaço público.

A imagem anterior aparece reiterada na crônica “Suíte da primavera Suíça”, aqui a cidade se desmaterializa ao olhar da enunciativa, que descreve a presença da luz: mesmo “mal iluminada”, nas casas e nas ruas “[...] não há porta fechada nem janela sem luz”. (LISPECTOR, 1999a, p. 40). A “germinação”, ou seja, o início de uma nova vida, de um recomeço ou renascimento, como sugere a própria primavera, inicia-se em torno das lâmpadas, pois o calor e a umidade aludem a mudança e transformação do outro, neste caso, do espaço público.

3.5 A cidade (re)velada: imagens da segregação

A cidade é representada pela enunciativa com imagens que proporcionam um processo de (re)velação, ou seja, ao mesmo tempo em que o espaço público parece encoberto, é por meio da descrição e do jogo de disfarces que se tem a revelação do oculto.

Na crônica “Lembrança de uma primavera suíça”, observa-se a seguinte passagem: “Mas eu percebia um primeiro rumo, como um coração batendo embaixo da terra. Quieta, colava meu ouvido na terra e ouvia o verão abrir caminho por dentro, e meu coração embaixo da terra, oh nada!” (LISPECTOR, 1999a, p. 316), a nova estação surgia através do caminho que se trilhava embaixo da terra, revelando uma nova estação e também um novo sentimento frente ao espaço. A imagem reaparece em “Suíte da primavera suíça”, mas aqui não é um “coração” que se abre embaixo da terra, ela ressurgiu do fim, de um túmulo, para a busca do novo: “Inverno de Berna em túmulo a se abrir [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 39).

Na mesma crônica, o texto mobiliza imagens que remetem a um processo de renascimento, desnudando aquilo que ficara encoberto: “fios de aranhas”; “poço revelado”; “floração de espinhos”; “amadureça para o outono” e “germinação”. São rituais de passagem do inverno para a primavera e também reiteram a ideia de uma cidade que se revela e também se encobre, e seu desvendamento será realizado pelo outro que ali se posiciona.

A descrição do espaço público será guiada também pela ideia de segregação, de como ele não fornece identificação e abrigo, sendo este encontro apenas na linguagem.

A primavera “farpada”, presente na crônica “Lembrança de uma primavera suíça” e na “Suíte da primavera suíça”, representa a busca pela “quebra” da

melancolia e de imagens e sentimentos que se associam à ideia de renovação, ou germinação. Mas, como foi analisado, a enunciadora não alcança o êxito, mesmo em um lugar como a catedral que oferecia “abrigo” e “calor”, havia “mosquitos” para perturbar e dificultar o conforto da identificação. Aqui, encontra-se a referência ao verão e a uma exemplificação da germinação que levariam a enunciadora a uma superação da condição melancólica:

Mas eu percebia um primeiro rumo, como um coração batendo embaixo da terra. Quieta, colava meu ouvido na terra e ouvia o verão abrir caminho por dentro, e meu coração embaixo da terra, oh nada! eu não disse nada! – e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadureceria 100 mil laranjas, e sabia que as laranjas eram minhas – só porque eu assim queria. (LISPECTOR, 1999a, p. 315).

A enunciadora associa a terra e o verão a seu próprio sentimento, que se abre após estar “isolado” por um tempo. A terra abre-se em parto, e aqui se tem a ilustração da germinação, uma “fecundação” realizada pelas plantas. Ela já não é uma “falsa” germinação em lâmpadas, mas a própria concretização nas laranjas maduras, que através da hiperbólica imagem “com que peso de doçura o verão amadureceria 100 mil laranjas”, em conjunto com o aroma, a cor, o tato e a transformação da realidade do outro. A enunciadora pode sentir, ouvir e presenciar o nascimento do verão e a germinação da laranja. Como forma de apreender o objeto de desejo e torná-lo parte dele, o “eu da cronista” reitera: “as laranjas eram minhas”. Não adiantava presenciar, tinha que se apoiar nelas e promover uma mudança duradoura.

A ficcionalização da experiência da germinação da laranja e o sentimento de renovação, com o “coração batendo”, resultam da vivência da Clarice em Berna. Se na maioria dos seus relatos a descrição do espaço era permeada pelos campos semânticos do silêncio, vazio, escuridão, resultantes da melancolia que se intensifica no inverno, em contraste e como foi informado por Scliar (2003, p. 73), os elementos quentes e úmidos auxiliam no combate à melancolia. Assim, tem-se uma mudança de reação de Clarice nos relatos após a chegada do verão. Em carta para as irmãs de 13 de abril em 1947, a escritora declara:

Aqui está tudo bem. Ótimo mesmo. Com a vinda da primavera e do sol ganhei vida nova, me sinto um passarinho... Fico o mais tempo possível no terraço, fazemos passeios de carro – a Suíça é mesmo uma coisa linda. Fomos ao cantão francês, a zona do lagos, tudo com sol, e gente. Vocês

não sabem que valor extraordinário tem o sol quando se passou um longo inverno cinzento. Parece que a gente nasce, e a pele bebe literalmente a claridade. Já há uns quinze dias que estou, sem interrupção, num paraíso de bom humor e de alegria de sol, de boa vontade (LISPECTOR, 2007, p. 162 – nosso grifo).

Na correspondência, encontram-se referências que remetem à crônica: “com o sol ganhei vida nova” e “a gente nasce”, por exemplo, contextualizam o processo de germinação e novamente a insistência de “levar à boca”, pois se quer “beber a claridade”, para assim a ter por completo e libertar-se da tristeza cinzenta do inverno.

A intenção aqui não é comprovar a vivência da Clarice em Berna para atribuir à “enunciadora” uma figura que remeteria à própria escritora, mas demonstrar como a relação que ela manteve com o verão e o inverno, somada à tensão da “ilusão do exílio”, auxiliou na criação de imagens ficcionais que apresentam um “renascimento”, como o surgimento das laranjas na crônica. Assim, observa-se como a matéria biográfica se sedimenta na forma literária.

Em “Lembrança de um verão difícil”, tem-se a repetição de uma construção já existente na crônica “Suíte da primavera suíça”, citada anteriormente, apenas com a substituição de “vespas” ao invés de “mosquitos”: “Vi então, toda de pé, a Catedral de Berna. Mas também a catedral estava quente e alerta. Cheia de vespas”. (LISPECTOR, 1999c, p. 80). Ela demonstra a insatisfação em não encontrar um “abrigo”, um lugar de identificação, “sua busca espiritual reflete a condição do *flanêur* moderno – tateando seu caminho no exílio existencial da imperfeição humana mas lutando pela liberdade que está sempre fora de alcance” (QUEIROZ, 1998, p. 32).

Na crônica: “Lembrança de uma fonte, de uma cidade” a enunciadora tentava compreender a falta de liberdade que sentia na capital Suíça: “Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada?” (LISPECTOR, 1999a, p. 270). A “prisão” e a “segregação” sentidas pela enunciadora reforçam dois conceitos que utilizo para analisar as crônicas de Berna, o olhar do exilado/estrangeiro e o perfil melancólico, as duas posições reafirmando a dificuldade de encontrar uma identificação com o espaço e o outro, desenvolvendo a situação de viver em um não-lugar e conectar-se através da alteridade. De acordo com Freud (2011, p. 47), a dificuldade de se relacionar é uma característica própria do melancólico:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.

As passagens determinam a relação de alteridade e segregação que a enunciativa encontra frente ao espaço, buscando, assim, formas para ressignificá-lo e tentar desvendá-lo.

Neste estudo, realizou-se a análise de oito textos que constituem o conjunto das crônicas de Berna, enfatizando como elas se comunicam entre si, a criar uma sequência temática e possibilitando o desenvolvimento de imagens recorrentes, optou-se por compará-las lado a lado, por imagens que se tornam mais presentes nos textos. Assim, dividiu-se em: imagens de deslocamento – a “ilusão da experiência e do exílio”, que retrata a representação do outro pela tensão exílica; as imagens da melancolia, que demonstram como o olhar é representado por meio do ponto de vista melancólico, sugerindo uma incorporação do objeto para si mesmo; e as cidades de Clarice, que se perpetuam pela representação do espaço público de Berna, sob a perspectiva da janela, mas ressignificando e criando um novo espaço.

Sendo assim, percebe-se que os três conceitos são internamente ligados, a situação do exílio determina a alteridade da enunciativa e o outro, que incorpora para si o objeto externo, tornando familiar o estranho, como justifica Freud. Logo, a cidade será (re)velada, por meio do jogo dos disfarces, em que ela atua como um véu, apenas o olhar da “antitirista” será possível para ir além do visível.

As três representações são de extrema importância para compreender a construção do texto, que foi arquitetado por meio do diálogo entre a alteridade e a identificação, promovendo também uma abordagem mais ampla da obra clariceana, que demonstra os processos de reaproveitamento e remanejamento dos próprios textos.

3.6 Uma escrita fragmentária

“Perdoe carta tão mal escrita. É que detesto recopiar, sempre que copio transformo”²⁸.

²⁸ Frase retirada de uma correspondência para Lúcio Cardoso, de Nápoles, em 26 março 1945. Encontrada no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector. Na Fundação Casa de

Clarice viveu em Berna de 1946 a 1949, retornando ao Brasil após três anos de vivência na capital suíça para lançar a obra: *A cidade sitiada* (1949). Sabe-se que o romance foi desenvolvido enquanto Clarice morava em Berna, como declarado em uma correspondência para as irmãs, a qual já se mencionou neste trabalho.

A escritora mantinha com o *Jornal do Brasil* um processo de publicação que pode ser aplicado à sua própria feitura literária, ela constituía as crônicas de fragmentos, que poderiam ser de contos, crônicas, romances, textos de fundo de gaveta que iam sendo publicados aos poucos. Dessa forma, a constituição do próprio gênero diferencia Clarice de outros escritores-jornalistas, como já se fez referência no capítulo 1.

Este processo de escrita fragmentária reflete não apenas nos textos feitos para o jornal, mas em toda a produção clariceana. Em visita ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e do Instituto Moreira Salles, ao entrar em contato com os datiloscritos, foi perceptível o artifício da escritora, por meio das várias versões de um mesmo texto ou da constituição de sua tessitura literária feita por meio dos papéis e recortes, que a escritora ia guardando e depois são (re)construídos na produção final.

Em uma entrevista dada a Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant'Anna e José Salgueiro ao Museu da Imagem e do Som²⁹ em 1976, ela descreve como se situa o seu processo fragmentário:

Marina Colasanti: Muitos trechos do teu trabalho no *Jornal do Brasil* eu reencontrei depois em *Água viva*. Você usava ali muito das tuas anotações, não é?

Clarice Lispector: Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava.

Marina Colasanti: O *Children's Corner* era o mesmo processo de você utilizar as tuas anotações, não é, Clarice?

Clarice Lispector: Sim, as anotações *Children's Corner* fazer parte do livro *A legião estrangeira*, que traz uma parte de contos e outros textos, que o Otto Lara Resenha disse: "Bota o título 'Fundo de Gaveta'." O livro foi inteiramente abafado pelo *A paixão segundo G.H.*, que saiu na mesma

Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

²⁹ A entrevista foi transcrita na obra *Com Clarice*, de Affonso Romano de Sant'Anna e Marina Colasanti. Editora Unesp, 2013.

ocasião. Agora nessa segunda edição, a Ática quer publicar só os contos e depois as anotações...” (2013, p. 220).

No depoimento de Clarice, percebe-se como o *Jornal do Brasil* servia como experimento literário para a autora, que ia, na medida do possível, intercalando os textos literários e os arquivos “Fundo de Gaveta”. Ela cita a coluna “Children’s Corner”, que possivelmente foi escrita para o jornal enquanto a escritora vivia no exterior. Neste capítulo, analisa-se um texto que *conversa* também com o romance *A cidade sitiada*.

Por este motivo, pode-se fazer dialogar os textos clariceanos, mesmo que não escritos em épocas coincidentes, já que ela buscava em sua própria produção meios para a construção de novos textos. Neste processo, aqui será tratada a relação entre o romance *A cidade sitiada* e as crônicas de Berna, buscando as imagens que já foram analisadas nas crônicas, mas que reaparecem no romance, sendo assim não interessa saber se elas foram realizadas em uma mesma época, mas como os textos se relacionam, sem vínculo de publicação.

É interessante verificar que vários críticos, ao definirem o romance, caracterizam-no como sendo um texto fragmentado, quase uma coletânea de contos, que se constituem separadamente. Nunes (1995, p. 33) classifica o texto como “[...] sucessão dos episódios que formam, em conjunto, quadros estáticos da vida de província [...]”, logo o romance se formaria pela junção de recortes do espaço e da vida em S. Geraldo.

Sousa (2011, p. 76) já reconhece a referência de outros textos da escritora no romance, apontando a inserção do conto “Seco estudo sobre cavalos”, da obra: *Onde estivestes de noite* (1974). Em seu estudo, esse autor não aponta as crônicas de Berna, mas já sugere o método fragmentário e intertextual de Clarice. Pontieri (2001), por sua vez, aponta que o capítulo “Os primeiros desertores” foi traduzido para o francês isoladamente e, em 1988, no periódico *Brasil*, Augustina Roca, classifica o romance como sendo um volume de contos. Logo, o carácter de montagem e recorte não fica constituído apenas por aqueles que percebem a escrita em palimpsesto da escritora, mas até mesmo pela própria definição do romance. Sendo assim, Pontieri (p. 116, 2001) afirma: “do ponto de vista exterior da publicação, por exemplo, fica muito facilitado o destaque de trechos numa Obra cuja natureza interna é já em si fragmentária”.

As crônicas foram publicadas dezoito anos após a divulgação da obra. Mesmo com a distância temporal, algumas imagens foram retomadas pela escritora.

A obra *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette (2010), apresenta o processo de escrita através de outros textos e por este motivo auxiliou no desenvolvimento teórico do capítulo. Dentre as várias possibilidades da intertextualidade e da escrita em palimpsesto, a *ampliação* é a que mais configura a construção do romance e das crônicas. Como referido anteriormente, não se considera como *ampliação* pelo caráter temporal, haja vista que nas crônicas, por terem sido escritas de forma diferenciada, a escritora não leva em conta a publicação semanal do periódico. Portanto, elas não aderem ao tempo em que foram divulgadas pelo *Jornal do Brasil*.

Assim sendo, a *ampliação* constitui-se à medida que se ampliam as ideias existentes nas crônicas para o romance, garantindo uma expansão no estilo/estrutura e na temática, trazendo a fundo as ideias que circundaram os textos do jornal, mas anexando novas significações. Segundo Genette (2010, p. 110), o conceito se define por: “a extensão temática e a expansão estilística devem, portanto, ser consideradas como os dois caminhos mais frequentemente na sua síntese e na sua cooperação, e para o qual reservei o termo clássico *ampliação*”.

A crítica genética, que surgiu no Brasil a partir da década de 1980, tem como objeto de estudo o processo da construção literária do escritor, visando aos caminhos que este percorreu até chegar ao produto final: a obra. A abordagem da crítica genética se enquadra no caminho que se propõe, mas não será utilizada, pois para este momento não se quer colocar em embate as crônicas e o romance para estudar o processo de construção de ambos, mas apenas referenciar as imagens que reaparecem nos dois gêneros.

A partir das considerações anteriores, enfatiza-se que o capítulo tem por objetivo o apontamento das imagens já destacadas nas crônicas e encontradas no romance *A cidade sitiada*. Logo, quando se observa a obra romanesca no conjunto com as crônicas, muitas imagens são ressignificadas e tornam-se mais significativas.

3.7 A cidade sitiada: uma escrita em palimpsesto

“A cidade sitiada foi, inclusive, um dos meus livros mais difíceis de escrever porque exigiu uma exegese que eu não sou capaz de fazer. É um livro denso, fechado. Eu

estava perseguindo uma coisa e não tinha quem dissesse o que era. San Thiago Dantas abriu o livro, leu e pensou: “Coitada da Clarice, caiu muito.” Dois meses depois, ele me contou que, ao ir dormir, quis ler alguma coisa e o pegou. Então ele me disse: ‘É o seu melhor livro.’”³⁰

Durante a análise das crônicas, enfatizou-se a presença de algumas imagens que eram resultantes do lugar em que se encontrava a enunciadora, como uma exilada, que vivia em um misto de alteridade e identificação com o outro e o espaço. Assim, esta posição se transfigura em uma postura melancólica, já que ocorre a incorporação de um objeto ou indivíduo estranho a si, como afirma ROUANET (2008).

Esse processo pode ser observado também no romance, conduzindo para uma experiência partilhada com as crônicas. Nunes (199, p. 32), ao definir a obra, esclarece que Lucrécia mantinha uma vida “dúplice”, pois as mudanças que ocorrem nos habitantes são resultados do interior da personagem. O espaço estranhado é definido pelo crítico:

Em *A cidade sitiada*, a romancista acentua particularmente, graças ao ângulo do distanciamento, essa reversão da experiência interna, objetificada para o próprio sujeito, como reflexo de uma realidade que lhe é estranha e com a qual ele se identifica (NUNES, p. 36, 1995).

Pode-se observar esta situação na apreensão que Lucrécia faz ao aderir para si as características do “cavalo”, animal significativo no romance, pois representa o espírito primitivo que habita S. Geraldo e que será expulso da cidade quando esta se modifica pelo progresso. Situação semelhante é observada nas crônicas, as enunciadoras rejeitam aspectos externos que depois serão incorporados às suas próprias características, como a primavera, o silêncio e as imagens fantasmagóricas.

Nas passagens selecionadas do romance, percebe-se a situação descrita acima: “E veria as coisas como um cavalo” (LISPECTOR, 1998a, p. 26); “A moça moveu suavemente as patas” (LISPECTOR, 1998a, p. 54); “Estava excitada, de quando em quando dava uma rabada com uma das pernas na cauda ausente” (LISPECTOR, 1998a, p. 58) e “No meio do sono, ainda num lance de ferocidade,

³⁰Trecho da entrevista transcrita na obra *Com Clarice*, de Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasante. Editora Unesp, 2013.

Lucrécia Neves ergueu-se e percorreu o quarto sobre as quatro patas” (LISPECTOR, 1998a, p. 90).

Verifica-se que Lucrécia vai sendo construída por meio do olhar do narrador como um “cavalo”, as características externas vão sendo incorporadas à sua própria estrutura; logo, ela moverá as “patas”, o “rabo” e verá pelos olhos do animal. Em Clarice, o retorno ao primitivo aparece como forma de maior reconhecimento de si mesma, logo, a personagem não se identificando com o espaço exterior, incorpora-se como um “cavalo”, seja como forma de aceitar a nova vivência, ou como busca de uma maior resistência por meio do instintivo no animal.

A condição de estrangeiridade em Lucrécia não é marcada por uma questão física, mas interior, a relação da personagem com o espaço mostrava uma exclusão tanto do lugar, como dos habitantes. Ela não se identificava com os outros e, então, o olhar que nutria ao redor era sempre assinalado pela alteridade. Ponto em comum também com as enunciativas das crônicas de Berna, que se caracterizam como exiladas, não por serem estrangeiras, mas por se manterem em uma condição de diferença e exclusão do seu exterior.

Homem (2012, p. 28) explora a percepção que a escritora tem para representar os indivíduos excluídos socialmente:

Nesse sentido, é também pela estrutura da enunciação que se revela a preocupação clariciana com as malhas do político e do social, apontando para uma visão crítica de todo tipo de exclusão, num amplo espectro que abarca desde os mais pobres até os mais fracos, abarcando a mulher, o imigrante, o velho, o desajustado, a criança ... [...].

No trecho: “Ela era como essas pessoas estrangeiras que diziam: ‘no meu país é assim” (LISPECTOR, 1998a, p. 44), tem-se a representação da estrangeiridade. No entanto, além disso, há a representação do caráter interno que ela mobiliza, “ela era como”, ou seja, não era uma estrangeira por se situar em outro país, mas se posicionava como tal, sempre mantendo uma diferenciação entre o espaço habitado e o outro que idealizava.

Nas crônicas de Berna, os suíços são descritos como indivíduos “cansados”, “equilibrados”, que buscam o tempo todo se igualarem entre si como forma de atingir a perfeição e abafar os próprios demônios. No romance, a narradora afirma: “Lucrécia – uma estrangeira apenas protegida por uma raça das pessoas iguais, espalhadas nos seus postos” (LISPECTOR, 1998a, p. 92), ela se diferenciava dos

outros pelo caráter que aqueles mantinham, eles eram caracterizados como iguais e passivos de mudanças.

As imagens fantasmáticas são outra categoria que se integra ao perfil de estrangeiridade, tanto o próprio personagem ou o enunciador, no caso das crônicas, são descritos como “fantasmas” ou seres duplos que se situam por meio das sombras, nos jogos de disfarces em que “aparecem e desaparecem”. Essas imagens são criadas ora para representarem o espaço de vazio e inércia, ora para caracterizarem a apreensão que os personagens fazem do próprio ambiente. Criase, assim, uma espécie de teatralidade, quando o outro se torna apenas uma máscara ou um fantasma de si mesmo.

De acordo com Pontieri (2001, p. 85): “A obra enfatiza o espaço como exterioridade cênica, sim. Mas para mostrar que o exterior é o interior. Pois mais do que lados opostos de realidade diversas, interior e exterior se necessitam como o avesso e direito da mesma realidade”. Assim, o indivíduo é cercado pela própria relação entre alteridade/identificação; como descreve Freud, em seu ensaio “O estranho”, aquilo que se define como estranho é também familiar, pois faz parte de nossa própria identidade.

No romance, logo no início, tem-se uma festa religiosa, Lucrecia, perdida na multidão, depara-se com alguém: “As caras ora apareciam, ora desapareciam. Lucrecia achou-se tão perto de uma face que esta lhe riu. Era difícil perceber que ria para alguém perdido na sombra” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Inicialmente se vê concretizada no texto a imagem fantasmática; as caras se dissolviam no espaço, fornecendo assim uma insegurança quanto à concretude da situação, essas presenças que não se consumam estão também presentes nas crônicas de Berna, em especial em “Noite na montanha”, quando o silêncio se configura como um fantasma e se faz presente em vários espaços, surgindo e desaparecendo conforma o momento. O encontro de Lucrecia com o sujeito mascarado/fantasmático se faz como uma imagem de espelho, ela ria para o outro na sombra, quase que para si mesma. Logo, tem-se também a incorporação do exterior para seu interior.

Em outro momento, verifica-se a mesma situação descrita acima: “Na verdade a luz fraca do bar cansava-lhe a vista. E na imunda claridade, a criatura cada vez mais desconhecida à sua frente oscilava uma cara fantástica” (LISPECTOR, 1998a, p. 172). Nesse caso, é uma luz artificial que definirá o caráter desmaterializador, tornando o outro inundado de claridade e assim também indefinido.

Na passagem que segue, há a própria incorporação do duplo na personagem: “Sob o chapéu o rosto mal iluminado de Lucrecia ora se tornava delicado, ora monstruoso” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). A falta de iluminação torna desmaterializada não só o espaço, como se analisará logo em seguida, mas também os próprios personagens; ela é descrita como um indivíduo conflitado em duas partes: delicada e monstruosa, reforçando a ideia de uma figura grotescamente fantasmática. Como na crônica “Noite na montanha”, em que a enunciativa se converte em fantasma por meio da apreensão das imagens do seu exterior, aqui, também a personagem é vista por Perseu como um fantasma: “Perseu se defendia do fantasma de Lucrecia [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 176).

A ironia está presente em todo o romance *A cidade sitiada*, constatada por meio da descrição dos personagens, que se determinam como fantoches/ fantasmas do próprio espaço. Ela será desenvolvida textualmente pelo modo de ver, ou seja, como o personagem observa e descreve seu exterior. Nas crônicas de Berna, a ironia surge também para a definição do tom do texto, como forma de demonstrar o olhar da “antitirista”, que vai além do visível ao descrever os habitantes de Berna.

Sá (1979, p. 190), conhecida por apontar o processo epifânico na obra clariceana, enfatiza que neste romance a epifania se dá pelo viés da paródia, que se caracteriza em um modo exterior de olhar o mundo e construí-lo com o olhar. Nunes (1995, p. 35) define a ironia presente em Clarice, asseverando que os personagens tornam-se “figuras-servas da cidade”, sendo impulsionadas pelas motivações exteriores. Sousa (2011, p. 84), ao analisar a obra em questão, traz a ironia no plano da estrutura como o essencial da obra e a percepção de um projeto clariceano.

Quando se pensa na escrita em palimpsesto com a qual se constituem o romance e as crônicas, existe uma perspectiva que irradia os dois gêneros, referente ao “olhar”. Tanto as enunciativas como Lucrecia conduzem sua inserção no espaço público como um “flâneur”, pois transitam sem um rumo certo, com o ideal de captar a esfera social e os retratos da cidade.

Dessa maneira, por este motivo, tem-se a recriação do olhar de Lucrecia e da enunciativa de uma “nova cidade”, não mais S. Geraldo e nem Berna, mas aquela que se constrói por meio da percepção interna/externa das duas. Sá (1979, p. 192) afirma que no romance ocorre uma “degradação” do ver, que se reduz ao “espiar”, para ela, este modo específico de olhar tornaria a personagem mais alienada do seu espaço. Após algum tempo da percepção crítica acima, Pontieri (2001, p. 67)

apresenta uma nova avaliação deste modo de ver, que se enquadra tanto para o romance como para as crônicas:

Entretanto, o termo “ver” e seus aparentados são tão frequentes em *A cidade sitiada* quanto o “espionar”. Além disso, “espionar” substitui algumas vezes “olhar” ou “ver” propositalmente, como tentativa de caracterizar um olhar especial, que se faz como sítio às coisas. “Espionar” é o modo de ver de quem enfrenta pacientemente aquilo que se nega ao olhar. Lucrecia não é voyeur, é espiã. Fato comprovado pela narradora ao dizer que só não sabia é “em nome de que rei ela era uma espiã”. Além disso, “espionar” não é sinônimo de má visão. Ao contrário, significa ver de modo extremamente atento: “Espionando. Porque alguma coisa não existia senão sob intensa atenção...”

Logo, “espionar” não seria uma degradação do “olhar”, mas um modo especial de perceber o mundo ao seu redor, desvendando aquilo que de imediato seria renegado. Novamente a ambivalência do jogo de disfarces, o que de imediato não chama a atenção de quem vê necessita de um olhar mais apurado, que vá além do visível. Tanto Lucrecia como as enunciadoras tentarão, por meio da descrição do outro e do espaço, compreender e ir além de uma simples “forasteira” ou “turista”, ver o ambiente por múltiplos detalhes.

Com este perfil, a crítica reitera, as personagens se destacam mais “como corpos do que como consciência; como objetos do mundo visível, mais do que como sujeitos” (PONTIERI, 2001, p. 112), porque é com o apoio do olhar individual que se percebe o seu exterior, e o modo com o qual ela observa o outro é também objeto de observação.

Se Lucrecia e as enunciadoras são guiadas pelo olhar, o espaço que aparecerá nos dois gêneros e será representativo desta ação é a janela. Ela se impõe inicialmente por ser determinada pelo dentro-fora, permitindo que o indivíduo observe seu exterior, mas ainda conectado com o interior. Assim, a relação que se estabelecerá com o espaço público será sempre guiada pela perspectiva interna, há uma representação do outro, mas também de si mesmo. Ademais, ela se caracteriza por fornecer a quem olha a amplidão do exterior, a perspectiva panorâmica, possibilitando uma visão mais completa.

Pontieri (2001, p. 164) descreve a importância do modo de ver no romance: “Uma grande parte dos capítulos que apanham Lucrecia em isolamento descrevem-na elaborando o mundo circundante – a cidade ou a casa – à medida que por ele passeia o olhar”, nesta passagem há a sintetização do “olhar” na narrativa, é por

meio da observação do espaço que se constitui a personagem e ela transmite aquilo que pensa e sente. Situação muito comum da vivenciada nas crônicas, que colocam as enunciativas como “flâneur” para delimitar a cidade através dos recortes vistos e descritos.

O trecho do romance justificará a situação descrita acima: “Tudo isso podia-se ver de uma janela, farejando o ar novo. E a cidade ia tomando a forma que o seu olhar revelava” (LISPECTOR, 1998a, p. 22); primeiramente, tem-se uma construção muito parecida com a encontrada na crônica “Berna”, que se define: “Clareza, silêncio, mistério: é o que vejo de uma janela de Berna” (LISPECTOR, 1999c, p. 105). O espaço limítrofe da janela é encontrado nas duas passagens e determina o olhar do indivíduo no espaço privado, mas tendo como foco o espaço público. Tanto no romance como na crônica, visualiza-se o quanto a percepção do espaço é importante, pois ela que definirá a cidade. Lucrécia e a enunciativa que construirá o outro por meio daquilo que observa, concretizando a ideia já referida na dissertação, acerca das cidades de Clarice. A partir do momento em que ela é descrita pelo olhar individual de alguém, já não se relaciona com a cidade real, ou a ficcional vista pelos outros; no caso do romance, ela já se metamorfoseia na cidade de Lucrécia e do narrador.

No romance, o narrador descreve o modo como Lucrécia olhava:

E não havia outro modo de conhecer o subúrbio; S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar. Também Lucrécia Neves de pé espiava a cidade que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho: ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas (LISPECTOR, 1998a, p. 23).

Nesse fragmento, verifica-se a afirmação que faz Sá (1979), de que a personagem não se definia por ser uma consciência, mas um objeto do mundo visível. S. Geraldo só poderia ser explorada e (re)conhecida pelo olhar; como Lucrécia, não se revela o seu interior, ele é construído pelo outros, por quem a observa, ou por meio da sua própria observação do exterior, ele reflete seu próprio interior. Esse modo de “olhar diretamente as coisas” é também o modo de “espiar”, de ir além do visível, para poder adentrar na superficialidade do outro. A cidade à distância torna-se um sonho, característica que se analisará depois, com vistas a definir a cidade desmaterializada, que vive em uma atmosfera fluida que pode tanto aparecer como desaparecer.

No fragmento “Sua forma de se exprimir reduzia-se a olhar bem, gostava tanto de passear!” (LISPECTOR, 1998a, p. 25), pode-se perceber o quanto Lucrecia se definia pela observação externa, seu único modo de se “exprimir”.

Já na passagem: “Pelos vidraças, no salão tépido, a moça via rapidamente na valsinha inglesa os fios de chuva se dourarem despertos sob as lâmpadas do terraço, erguendo fumaça sonolenta: chovia no terraço deserto e ela dançava” (LISPECTOR, 1998a, p. 38), as “janelas” são caracterizadas pelas “vidraças”, em que Lucrecia tinha a percepção do exterior, os fios de chuva dançavam e estavam preenchidos pela luz das lâmpadas, ponto em comum com as crônicas, que em várias imagens reforçam a ideia de um vazio rodeado por luzes e vagalumes, dando uma ideia de sonho e desmaterialização, de que se tratará logo em seguida.

Aquele que observa também é observado, situação muito comum na obra clariceana, a barata quando cercada por G.H em *A paixão segundo G. H.*, também tem seus olhos centrados na personagem. Logo, aqui não poderia ser diferente, “Não importava o que tão animados se diziam: eles mesmos eram para serem vistos, como a cidade” (LISPECTOR, 1998a, p. 45): os personagens transitam pelo espaço público, retirando dele recortes e fragmentos, mas a cidade também vê e tem vida, pois se põe diante de seus personagens. Situação que reaparece em outro trecho: “Aos poucos ela não saberia se olhava a imagem ou se a imagem a fitava porque assim sempre tinham sido as coisas e não se saberia se uma cidade tinha sido feita para as pessoas ou as pessoas para a cidade – ela olhava” (LISPECTOR, 1998a, p. 53).

Por fim, a expressão maior de Lucrecia era “ver”: “‘Eu vejo’ – era apenas o que se podia dizer” (LISPECTOR, 1998a, p. 97). Logo, a perspectiva do olhar será muito importante para compreender a obra, que não é pautada na indiferença das personagens, mas em indivíduos que tentam “espiar” aquilo que observam para ir além do esperado. Como nas crônicas, em que o trânsito pela cidade serve para submeter as enunciadoras a outra possibilidade de interação, não vivenciada pelos habitantes, a reflexão só ocorre porque a relação entre espaço público e indivíduo é direta.

Nas crônicas de Berna, o espaço é caracterizado pelo silêncio, Clarice em várias cartas para amigos e familiares dizia que a capital suíça era um “cemitério de sensações”. Dentro dessa condição o “silêncio” será um ponto de desenvolvimento dentro da narrativa, tanto como temática para representar o espaço público e a

relação de alteridade entre a enunciativa e os habitantes, como para conduzir a própria construção literária. Dentro desse processo, Pontieri (2001, p. 76) afirma: “Não o vazio da esterilidade, mas o vazio como lugar da possibilidade incessante de criação”. O vazio e o silêncio aqui não serão estéreis, mas férteis para a produção literária, a enunciativa utilizará no próprio discurso uma “estética do silêncio”, que consiste nas frases fragmentadas e na sucessão de imagens que, juntas, demonstram um vazio na própria tessitura textual.

No romance, o campo semântico referente ao silêncio também será abordado, demonstrando uma ampliação de imagens que um gênero ao outro. Logo, tem-se aqui a descrição das ruas desertas, os habitantes perdidos e sonolentos, os espaços não habitáveis que serão preenchidos por seres passivos. O olhar de Lucrecia descreverá o ambiente em que rodeia e o tornará visível. “Como se esse lado empoeirado não pudesse ser metáfora do que exatamente *A Cidade Sitiada* faz com o mundo: descortina-o como realidade visível renovada ao tocar seu lado esquecido, o lado outro” (PONTIERI, p. 75, 2001). Na passagem a seguir, pode-se visualizar tal situação:

Estavam no vazio quase escuro porque o povo se comprimia na zona da retreta como dentro de um círculo demarcado. De fora era mesmo estranho espiar os habitantes se empurrando: aqueles cujas costas já davam para o vazio lutavam sonâmbulos para entrar (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

O espaço é descrito como “vazio”, onde os habitantes passivos e sonâmbulos tentavam preencher.

Um ponto muito interessante para pensar o silêncio nas crônicas é perceber o quanto ele era perturbador, em “Noite na montanha”, em especial, a enunciativa busca em vários momentos preencher o vazio sentido com algum ruído, mas ao fim, ela adere ao silêncio, tornando-se um fantasma. No romance, há também a resistência ao silêncio: “Mas de noite, com as ruas subitamente desertas, já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade; e nos andares piscando de luz todos pareciam estar sentados” (LISPECTOR, 1998a, p. 16). Como reforça o narrador, o silêncio era respirado com desassossego, ou seja, não se estava apreciando esta situação, mas de alguma forma tentando resistir.

No trecho: “Com dificuldade de ouvir, Lucrecia Neves inventou ouvir a porta ranger” (LISPECTOR, 1998a, p. 73), tem-se uma imagem bem parecida com a

observada nas crônicas, a busca por situações que se tornam resistências ao vazio serão frequentes, aqui “inventar” ouvir a porta ranger é uma forma de preencher o silêncio. O espaço foi tão caracterizado pelo silêncio, que mesmo o vento que poderia desestruturá-lo, pois representa a ira, soprará em silêncio: “Depois o vento continuou a soprar em silêncio” (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Nas crônicas, a desmaterialização dos espaços ocorre em consonância com a “narração da experiência”; logo, quanto mais abstrata for sua representação mais despersonalizada ela se torna, sendo possível a transposição para além da experiência real e a criação de uma nova Berna, a cidade de Clarice. No romance ocorre também esta despersonalização, o espaço vai sendo construído pelas imagens que criam uma atmosfera ambígua, dúplice, em que não se define bem aquilo que vê. Neste conjunto, a ideia proposta acima das imagens fantasmagóricas se integra à desmaterialização, haja vista que o espaço é rodeado por figuras que integram e desintegram, iluminam e apagam, criam em si sombras e fantasmas. Sendo assim, no romance o espaço descrito é a cidade fictícia de S. Geraldo, mas pode ser transposta para qualquer outro lugar, já que este se torna muito mais abrangente com esta descrição.

No trecho: “Sobre as cabeças as lanternas se embaciavam tremulando a visão; os bazares se entortavam a gotejar” (LISPECTOR, 1998a, p. 11), verifica-se que as lanternas realizam aqui a mesma função que os vagalumes nas crônicas de Berna, a saber, ressaltar um espaço que se torna fantasmático, pelas luzes que iluminam a escuridão.

Na crônica “A catedral de Berna, domingo de noite”, tem-se a imagem de uma igreja que, rodeada por luz, se dissolve na escuridão, situação muito semelhante à descrita no romance: “[...] no escuro o pátio da igreja resplandecia” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). “E na pequena igreja cuja arquitetura modesta se erguera no antigo silêncio”.

Em “Os sinos tocavam. Dlin, dlen, dlin, dlen, ouviu ela com atenção. Imaginou que as ruas deveriam ter se iluminado todas ao som dos sinos... A noite agora era de ouro” (LISPECTOR, 1998a, p. 15), visualizam-se, novamente, as ruas desertas, que serão preenchidas pela luz.

Há na produção de Clarice e, em especial, no romance, a imagem recorrente de uma cidade (re)velada, que vai se construindo em um jogo de revelar e velar,

situação bem característica para demonstrar a ambivalência do outro, que pode se integrar por meio de elementos opostos.

Nos trechos abaixo, veem-se situações semelhantes em que a luz, ao invés de iluminar e tornar claro o espaço, tornava-o mais dissimulado e envolto por sombras e nuvens:

[...] o sol em vez de revelar as coisas ocultava-as em luz [...] (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

O vento a recebeu na rua, a moça parou protegendo os olhos feridos pela luz. E de súbito a claridade a revelou (LISPECTOR, 1998a, p. 39).

Depois do relâmpago a sala se escureceu (LISPECTOR, 1998a, p. 75).

De longe as coisas são indeterminadas – assim estava a sala (LISPECTOR, 1998a, p. 81).

Na primeira frase, o sol não revela para a personagem aquilo que ela deseja, mas oculta, como em um crepúsculo, em que ocorre ao mesmo momento a iluminação de uma parte e o apagamento de outra. Emanada pela luz, as imagens a sua volta tornam-se mais desmaterializadas, reforçando a representação já vivenciada nas crônicas. Como a catedral de Berna, a sala, a igreja, as ruas se configuram como indeterminadas.

Em pesquisa ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, encontrou-se um texto intitulado “O manifesto da cidade”, que, segundo as indicações do datiloscrito, seria publicado na coluna “Children’s corner – Especial para O Jornal”³¹, sem data de publicação. Segue o texto integral:

Porque não tentar, neste momento que não é grave, olhar pela janela? Esta é a ponte. Este o rio. Eis a penitenciária. Eis o relógio. Eis o canal. Onde está a pedra que esmagou a Cidade. Na forma palpável das coisas. Pois esta é uma cidade realizada. Seu último terremoto se perde em datas. Estendo a mão e sem tristeza contorno de longe a pedra. Alguma coisa ainda escapa da rosa dos ventos. Alguma coisa se endureceu na seta de aço que indica o rumo de – Outra Cidade. Este momento não é grave. Aproveito e olho pela janela. Eis uma casa. Apalpo tuas escadas. Depois a pilastra curta. Estou vendo tudo extraordinariamente bem. Nada me foge. A cidade traçada. Com que engenhosidade. Pedreiros, carpinteiros, engenheiros, santeiros, artesãos – estes contaram com a morte. Estou vendo cada vez mais claro: esta é a casa, a ponte, o rio, a penitenciária, os blocos quadrados de edifícios, a escadaria deserta, a pedra. Mas eis que surge um Cavallo. Eis um Cavallo com quatro pernas e cascos duros de

³¹ Texto encontrado no acervo pessoal dos escritores brasileiros – Clarice Lispector. Na Fundação Casa de Rui Barbosa. VASCONCELLOS, Eliane. Inventário do arquivo Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

pedra, pescoço potente e cabeça de Cavalo. Eis um Cavalo. Se esta foi uma Palavra ecoando no chão duro, qual é teu sentido? Como é cavo esse coração no peito da Cidade. Procuro, procuro. Casa, calçada, degraus, monumento, poste, tua indústria. Da mais alta muralha – olho. Procuro. Da mais alta muralha – olho. Procuro. Da mais alta muralha não recebo nenhum sinal. Daqui não vejo, pois tua clareza é impenetrável. Daqui não vejo mas sinto que alguma coisa está escrita a carvão numa parede. Numa parede desta Cidade. (Grifo nosso).

Este texto foi ressignificado e ampliado para ser publicado com o mesmo título na obra *Onde estivestes de noite* (1974), esta versão não se abordará, visto que o interesse nesse momento recai sobre mostrar as imagens recorrentes na obra *A cidade sitiada*, de modo que o percurso realizado pela crítica genética poderá ser encaminhado em outro trabalho. Cita-se a referência apenas como um dado para demonstrar o processo contínuo de reaproveitamento da escrita em palimpsesto da autora, que utilizava de seus textos antigos para construir novos textos.

Em correspondência para Fernando Sabino enquanto Clarice vivia em Berna, ela comenta sobre as publicações feitas na coluna “*Children’s Corner*”, reforçando assim a ideia de que o texto foi construído em conjunto também temporal com *A cidade sitiada*:

Eu também publiquei algumas coisas, na Manhã e no O Jornal. São pequenos trechos, algum poema, tudo ligado pelo título geral de “*Children’s Corner*”. Talvez eu mande para você, mas não vale a pena. E talvez, no fim da carta, eu transcreva uns dois pequenos trechos para você (LISPECTOR, 201, p. 78).

O texto “O manifesto da cidade” reúne em si várias características e imagens que aparecem ao longo do romance e da crônica que merecem ser apontadas, pois juntos criam uma leitura mais significativa. Ele estabelece uma síntese geral das ideias impressas em *A cidade sitiada* e nas crônicas de Berna.

Na expressão grifada “olhar pela janela” já se percebe a perspectiva do narrador que irá “apalpar” o espaço público por meio do seu olhar e descobri-lo como em pequenos recortes. No romance, a narradora declara: “[...] a cidade era uma fortaleza inconquistável!” (LISPECTOR, 1998a, p. 47), que pode ser associada à ideia de uma “cidade realizada” e “impenetrável” que apenas o modo de “espiar” poderia atingir.

No trecho do romance: “A cidade era uma manifestação. E no limiar claro da noite eis que o mundo era a orbe. No limiar da noite, um instante de mudez era o

silêncio, aparecer era uma aparição, a cidade uma fortaleza, vítimas eram hóstias. E o mundo era a orbe” (LISPECTOR, 1998a, p. 54), há quase todas as características descritas no texto curto: o próprio título aqui se concretiza, a cidade era tão independente que por si só se configurava como uma manifestação, e uma fortaleza. Ainda que S. Geraldo se manifestasse, ele não se revelava e era apenas Lucrecia que poderia decifrá-lo.

No texto do acervo, aparece a imagem do cavalo, tão significativa no romance, como aquele que virá para desestruturar o espaço, trazer o primitivo e que após a modernização e o progresso será afastado, mudando assim a própria estrutura da cidade.

Dessa forma, este capítulo se apresenta não com o interesse de analisar a obra *A cidade sitiada*, mas de proporcionar o diálogo de algumas imagens que se tornaram significativas tanto no romance como nas crônicas. Tendo como objetivo central demonstrar que, pelo motivo de a autora desenvolver uma escrita em palimpsesto, a leitura dos textos em conjunto favorece a atribuição de sentido às imagens, proporcionando um significado mais amplo ao texto, podendo-se perceber que a recorrência não se concretiza apenas pela repetição, mas pela ressignificação em cadeia dos termos já mencionados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector é uma das escritoras mais estudadas na contemporaneidade e, por este motivo, concretizam-se em torno dela muitos *mitos de leitura*, excluindo-se da sua produção textos que, muitas vezes, são considerados como “literatura menor”. As crônicas foram inicialmente publicadas no *Jornal do Brasil* sem nenhuma pretensão, por parte da autora, em torná-las integrantes de uma obra. Esta, por sua vez, foi organizada postumamente pelo filho, Paulo Gurgel Valente. Assim, o *corpus* desta dissertação, constituído pelas crônicas de Berna, incidiu sobre textos pouco trabalhados pela fortuna crítica da escritora e, quando estudados, na maior parte das vezes, vêm associados a outros gêneros literários.

O principal objetivo deste estudo foi tornar públicas as crônicas de viagem da escritora, bem como propor uma leitura, por meio do processo de ficcionalização da experiência. Se a produção constitui-se pelo retrato de uma vivência real de deslocamentos no exterior, as crônicas configuram-se como uma produção ficcional. Constatou-se, por meio das análises o que explicitou Kanaan (2002, p. 15) acerca da relação entre relato biográfico e produção ficcional em Clarice; a saber, trata-se de uma relação sempre próxima e constante:

Foi preciso encontrar uma plataforma existencial e literária em que textos de ficção e relatos biográficos ou autobiográficos pudessem ressoar afinadamente, melhor dizendo, pudessem ecoar-se de modo a poderem, uns e outros, retornar de um outro lugar.

Diante deste perfil, analisou-se um conjunto de oito crônicas, buscando as representações do exílio e da melancolia. Se para Clarice habitar a capital suíça trazia-lhe solidão, tédio e monotonia, a transformação deste dado biográfico em literatura cria enunciadoras que encaram seu espaço como estrangeiras, não conseguindo buscar uma identificação, causando, assim, um “olhar melancólico” e ambivalente.

Dessa forma, a vivência do exílio transferida ao texto vai além de uma questão de representação das enunciadoras, mas a própria tessitura literária, por meio da fragilidade da linguagem, compreendida como fracassada, em que as lacunas criadas pelo silêncio do texto representarão as palavras não ditas, as quais são a expressão máxima da literatura clariceana. Dentro deste conceito, valeu-se,

como fonte de apoio teórico, de Nancy (1996), que trata da configuração de um asilo/exílio na linguagem.

Durante o processo de análise do *corpus*, percebeu-se que as crônicas traziam em si muitas imagens recorrentes, que pareciam serem partes, fragmentos de um texto integral, pois uma completava o sentido da outra. Diante desta perspectiva, realizou-se a análise em conjunto, buscando observar as imagens recorrentes e como a leitura em conjunto possibilitava atribuir nova significação aos textos. A instrumentalização intratextual de Clarice, ao construir seus textos a partir de outros, encaminhou para o aporte teórico da “escrita em palimpsesto”, de que fala Genette (2010), e proporcionou a abrangência para esta construção não só nas crônicas de Berna, mas em toda a produção literária da autora. Clarice sempre constituiu o *Jornal do Brasil* como um espaço de experimentação literária, trazendo para as publicações semanais trechos de romances, textos do “fundo de gaveta”, além do trânsito inverso, do jornal ao livro, a permitir que se possa perceber que, para ela, a valorização do texto não se resume ao gênero, haja vista que ela mescla todos os gêneros em vários suportes.

De acordo com Genette (2010, p.141), o processo ocorre às vezes como um recurso estético, a junção de outros textos em uma obra resultando de um trabalho mais complexo:

A outra função do regime sério é mais nobremente estética: esta é sua função propriamente criativa, que ocorre quando um escritor se apoia em uma ou várias obras anteriores para elaborar aquela na qual investirá seu pensamento ou sua sensibilidade de artista.

Sendo assim, ressalta-se que o interesse de leitura nunca foi o dado temporal de publicação dos textos do *corpus*, mas como eles dialogavam mesmo que publicados em épocas diversas. Nessa perspectiva, encontrou-se o romance *A cidade sitiada*, que, escrito durante a permanência da escritora em Berna, trazia imagens já observadas nas crônicas. Logo, a leitura do romance, tendo em vista os pontos em comum com as crônicas, ampliou o sentido dos dois gêneros.

Por fim, percebeu-se que existe uma vasta produção ficcional clariceana ainda pouco revelada pela crítica e que merece atenção pelo seu valor literário. O trabalho apresentado tem por objetivo final proporcionar mais uma leitura, não a única e nem uma verdade definida, mas uma possibilidade de compreender os

textos a partir do conjunto deles e vivenciar a literatura de uma escritora que se constitui como uma “matrioskha” em encaixes de textos e representações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Clarice Lispector:

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Correspondências**. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Minhas queridas/ Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Outros escritos**. Org. Teresa Monteiro e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

Sobre Clarice Lispector:

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice – Uma vida que se conta**. Ed. Ática: São Paulo, 1995.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector**. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. **Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NINA, Cláudia. **A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas & outras páginas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

NUNES, Benedito. **O Drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector – Uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. Clarice Lispector paisagista. In: **Paisagens ficcionais – perspectivas entre o eu e o outro**. Org. Henriqueta do Coutto Prado Valladares. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

SANTOS, Jeane Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000.

SOUSA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector – Figuras da escrita**. Instituto Moreira Salles, 2011.

VÁRIOS AUTORES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

ZILBERMAN, Regina et al. **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

WALDMAN, Berta. **A retórica do silêncio em Clarice Lispector**. In: Silêncios e luzes: sobre a experiência do vazio e da forma. Org. Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

_____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense S. A, 1983.

_____. **Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectivas: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

KANAAN, Dany Al-Behy. **À escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível**. São Paulo: EDUC, 2003.

Entrevista – Arquivo digital:

“Panorama Especial com Clarice Lispector”. TV Cultura. São Paulo. Entrevista a Júlio Lerner. Gravada em 01.02.77 e exibida no dia 28.12.77, às 20h30.

Artigos de jornais e revistas pesquisados no Acervo dos escritores brasileiros – Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa:

CASTELO, M. L. Conversa com Clarice Lispector. In: **A Cigarra Feminino**. Rio, novembro de 1954.

FONTA, Sérgio. **O papo – Clarice Lispector**. Jornal das Letras, Abril, 1972.

VASCONCELLOS, Eliane. **Inventário do arquivo Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

Obras de apoio e referência:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. 8. ed., Rio de Janeiro: Record, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BÍBLIA HEBRAÍCO-PORTUGUÊS. Levítico, 16: 21-22. Disponível em: <http://www.cafetorah.com/portal/Biblia-Hebraico-Portugues-Online>. Acesso em 11/07/2014.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio et al. A vida ao rés-do-chão. In: _____. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. (Organizadores). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. "O Estranho" (1919). In: _____. **História de uma neurose infantil**. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

HASSOUN, Jacques. **A crueldade melancólica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

NANCY, Jean Luc. **La existência exiliada**. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, nº 26-27, 1996.

NETO, João Cabral de Melo. **Agrestes (Poesia – 1981/1985)**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1985.

PERES, Urania Tourinho. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zarar, 2010.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência, ou A literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

SABINO, Fernando. **Cartas perto do coração**. Fernando Sabino, Clarice Lispector. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

ANEXOS:

1. Arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa

Minha doce França, que saudade...

Paris, cidade do meu coração. Mas o primeiro contato foi quase catastrófico. Vou contar:

Eu morava na Suíça, em Berna, pois meu ex marido é do corpo diplomático brasileiro (hoje está como embaixador no Uruguai). Eu lhe pedi: eu morro se não conhecer Paris. Aí fomos. Havíamos marcado um encontro com Samuel Weiner e Bluma. Mas chegamos antes do encontro. Sentamo-nos em torno de uma mesa ao ar livre – era primavera gloriosa e macia – e esperamos. Então comecei a chorar. Meu marido quis saber por que. Disse-lhe eu:

_ É que tenho medo dessa cidade ser inconquistável, eu nunca vou ter esta cidade, ela é capaz de se fechar para mim.

Meia hora depois chegaram Samuel e Bluma. E começou para mim a mais extraordinária aventura espiritual. Ma douce France entregou-se toda a mim. A doce França é feminina, ao mesmo tempo delicada e forte, mistura feliz e rara.

Eu me sentia embriagada sem beber álcool. E toda inspirada. As palavras – escritas ou faladas – brotavam como água de fonte pura.

Nessa mesma época estava em Paris San Tiago Dantas. E também Augusto Frederico Schmidt. Sem falar da esposa deste, bela mulher com olhos de dura esmeralda, dura demais. Então combinamos passar uma noite inteira percorrendo as boites de Paris. Tomamos champagne, whisky, cock-tais. A mistura agiu em mim de um modo inesperado: comecei a falar e a dizer coisas que eu mesma achava lindas. A sensual França. Resultado: às seis horas da manhã despedimo-nos. Antes porém comemos ostras frescas. E San Tiago – que diziam ser um homem frio, só intelectual – comprou para mim tantas flores que eu não conseguia carrega-las e – à medida que eu andava rosas caíam no chão.

(Schmidt me contou que San Tiago chorou de paixão por mim. Eu sei por que: porque era Paris e Paris é amor)³².

³² Frase riscada pela autora com caneta no datiloscrito.

Meu marido e eu estávamos hospedados no Hotel Crillon. Eu caí morta na macia cama do hotel. Ao meio dia tocava o telefone. Acordei tonta. Era San Tiago me convidando para almoçar. Mas nós tínhamos que voltar a Berna e não pude aceitar. Sem falar na maior ressaca de minha vida. Pedi com urgência café “bien noir”. Tomei um banho delicioso. E com o coração partido fomos embora. San Tiago tornou-se um grande amigo. Quando eu estava sozinha no Rio, convidou-me a jantar. E eu quase muda. Ele perguntou: você mudou, cadê seu brilho?

Depois meu marido foi transferido para Washigton. E todas as vezes que San Tiago ia a Washigton me telefonava do aeroporto. Jantava em minha casa e ficamos até três, quatro horas da manhã conversando. Conversando sobre Paris, é claro.

Depois que fui a Paris com a embaixatriz Alzira Vargas do Amaral Peixoto. Inesquecível. Ela me pagou a passagem e o hotel. Andamos pelo Quartier Latin, fizemos compras de perfumes, comemos maravilhas da cozinha francesa, (a melhor do mundo).

Em 1973, 10 de setembro, não suportei mais e paguei uma passagem para Paris.

E agora, sei – sei – que tenho que voltar a Paris para me revitalizar. Deus é grande, (Deus ajuda quem não tem dinheiro). Irei a Paris ou não? Irei.

O papo – Sérgio Fonta – Clarice Lispector (Jornal das Letras – Abril – 1972).

Sérgio: - Seus livros têm muito de autobiografia?

Clarice: - Não, não tem, não. Nem mesmo esse que já entreguei ao editor. Chama-se Objeto Gritante. Não é nem romance, nem conto, nem novela, nem ensaios, nem autobiografia. É apenas uma mulher falando. E essa mulher sou eu, que me assumo até como escritora. Nesse livro me refiro levemente a fatos da minha vida, mas não é autobiográfico, a minha vida pessoal não está lá.

Sérgio: Houve um período em que você foi casada com um diplomata e morou em vários países. O tipo de vida que você levou, valeu?

Clarice – Valeu somente por causa das viagens, por conhecer e morar em lugares diferentes coisa, aliás, que me pesava horrivelmente porque eu não aguentava de saudades do Brasil. Mas não sinto falta das recepções e dos cocktails, embora tenha deixado muitos amigos por lá.

Sérgio: Você disse uma vez que só escreve quando sente necessidade. Como é que você faz com as crônicas do JB?

Clarice: - Bom, eu vou fazendo à medida que vem a necessidade. E acumula, então. Não posso escrever encomendado, quer dizer, para tal dia, inventar uma crônica para tal dia. Pra depois de amanhã. Fazer uma crônica ontem. Eu não posso. Me atrapalha. Posso fazer uma crônica a qualquer hora. Agora, por exemplo. Mas sai uma droga.

Sérgio: Por que você nunca publicou um volume só de crônicas?

Clarice: Porque eu acho que o que eu faço no Jornal do Brasil não é crônica propriamente. É um texto. Variado tanto quanto possível, mas não creio que possa chamar de crônica, não. Nos moldes clássicos não é crônica. Eu não publiquei nem sei por quê.

2. Crônicas utilizadas na dissertação

SUÍTE DA PRIMAVERA SUÍÇA

Inverno de Berna em túmulo a se abrir – e eis o campo, eis mil ervas. Folhas novas, folhas, como vos separar do vento. Um espirro e depois outro, espirros da primavera, resfriada e atenta atrás da vidraça. Fios de aranha nos dedos, o poço revelado no jardim – mas que perfume de aço novo vem das miúdas flores amarelas e amarelinhas. Folhas, folhas, como vos separar da brisa. Onde me esconder nesta aberta claridade? Perdi meus cantos de meditação. Mas se ponho vestido branco e saio... na luz ficarei perdida – e de novo perdida – e no salto lento para o outro plano de novo perdida – e como encontrar nesta minha ausência a primavera? Rosa, passa a ferro meu vestido mais negro. Nestes planos de calma sucessiva – e mais no outro – e mais no outro – serei o único eu possível, apenas móvel num século e no outro século e no outro século desta limpidez silenciosa, oh inóspita primavera. Ou talvez corra por esta nova época – atravessando esse novo mundo sem caminhos – com mil espirros brilhantes e mil ervas. Pararei ofegante só onde me bater o coração, único marco no teu vazio, primavera: eu de preto e tu de ouro, eu com uma flor no cabelo, tu com mil flores nos cabelos e assim nos reconheceremos. Ainda para nos reconhecermos, segurarei um livro na mão e na outra tanta hesitação, sou alta e resfriada: me reconhecerás pelo lenço e pelos espirros. E no meio deste odioso céu vazio, que respiro, que respiro – te reconhecerei pelo teu cego vento e pela minha orgulhosa floração de espirros.

Nesta dormente primavera, no campo o sonho das cabras. No terraço do hotel o peixe no aquário. E nas colinas o fauno solitário. Dias, dias, dias e depois – no campo o vento, o sonho impudente das cabras, o peixe oco no aquário – tua súbita tendência primaveril ao roubo, e o fauno já corado em saltos solitários. Sim, mas até que venha o verão e amadureça para o outono cem mil maçãs.

Como a fruta e jogo fora a metade, nunca tive piedade na primavera. Bebo água direto na fonte da rua, não enxugo a boca com o lenço, perdi o lenço e perdi o inverno, nada lamento, nunca tive piedade. Quanto à piscina, fico horas na piscina, estremecendo aos últimos frios do inverso estremecendo aos primeiros frios das folhas. Olha só a piscina! Olho, áspera. Nunca tive piedade na primavera.

A insônia levita a cidade mal iluminada, não há porta fechada nem janela sem luz. Que esperam? Esperam. Os cinemas já quentes estão vazios. Em torno das lâmpadas das ruas a germinação. A última neve há tanto tempo se derreteu. A margem do rio, a invasão dos casais sentados junto a mesas, algumas crianças sonolentas no colo, outras adormecidas na dureza da calçada. As conversas são cansadas. O pior é essa leveza desperta, as lanternas das ruas de Berna zumbindo de pernilongos. Ah, como, mas como andamos. Poeira nas sandálias, nenhum destino. Não, não está ficando bom. Ah, eis enfim a Catedral, o abrigo, a escuridão.

Mas a Catedral está quente e aberta.

Cheia de mosquitos.

NOITE NA MONTANHA

É tão vasta. Tão despovoada. A noite espanhola tem o perfume e eco duro do sapateado da dança, a italiana tem o mar cálido mesmo se ausente. A noite de Berna tem o silêncio.

Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo. Ou inventar um programa, frágil ponte que mal nos liga ao subitamente improvável dia de amanhã. Como ultrapassar essa paz que nos espreita. Silêncio tão grande que o desespero tem pudor. Montanhas tão altas que o desespero tem pudor. Os ouvidos se afiam, a cabeça se inclina, o corpo todo escuta: nenhum rumor. Nenhum galo. Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio. Desse silêncio sem lembrança de palavras. Se és morte, como te alcançar.

É um silêncio que não dorme: é insone; imóvel mas insone; e sem fantasmas. É terrível – sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e diga alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira, ira é a vida. Ou a neve. Que é muda mas deixa rastro – tudo embranquece, as crianças riem, os passos rangem e marcam. Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz.

A noite desce com suas pequenas alegrias de quem acende lâmpadas, com o cansaço que tanto justifica o dia. As crianças de Berna adormecem, fecham-se as últimas portas. As ruas brilham nas pedras do chão e brilham já vazias. E afinal apagam-se as luzes mais distantes.

Mas este primeiro silêncio ainda não é o silêncio. Que se espere, pois as folhas das árvores ainda se ajeitarão melhor, algum passo tardio talvez se ouça com esperança pelas escadas.

Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da terra a lua alta. Então ele, o silêncio, aparece.

O coração bate ao reconhecê-lo.

Pode-se depressa pensar no dia que passou. Ou nos amigos que passaram e para sempre se perderam. Mas é inútil esquivar-se: há o silêncio. Mesmo o sofrimento pior, o da amizade perdida, é apenas fuga. Pois se no começo o silêncio

parece aguardar uma resposta – como ardemos por ser chamados e responder! – cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. Quantas horas se perdem na escuridão supondo que o silêncio te julga – como esperamos em vão por ser julgados pelo Deus. Surgem as justificações, trágicas justificações forjadas, humildes desculpas até à indignidade. Tão suave é para o ser humano enfim mostrar a sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença.

Até que se descobre – nem a tua indignidade ele quer. Ele é o silêncio.

Pode-se tentar enganá-lo também. Deixa-se como por acaso o livro da cabeceira cair no chão. Mas, horror – o livro cai dentro do silêncio e se perde na muda e parada voragem deste. E se um pássaro enlouquecido cantasse? Esperança inútil. O canto apenas atravessaria como uma leve flauta o silêncio.

Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna. Que se entre. Que não se espere o resto da escuridão diante dele, só ele próprio. Será como se estivéssemos num navio tão descomunalmente enorme que ignorássemos estar indo. Mais do que isso um homem não pode. Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar. Não há sequer um filho de astro e de mulher como intermediário piedoso. O coração tem que se apresentar diante do nada sozinho e sozinho bater alto nas trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração. Quando este se apresenta todo nu, nem é comunicação, é submissão. Pois nós não fomos feitos senão para o pequeno silêncio.

Se não há coragem, que não se entre. Que se espere o resto da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espraia de dentro de nós. Que se espere. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não se veem na escuridão. Que se espere. Não o fim do silêncio mas o auxílio bendito de um terceiro elemento, a luz da aurora.

Depois nunca mais se esquece. Inútil até fugir para outra cidade. Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo – de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas de carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra. Os ouvidos se assombram, o olhar se esgazeia – ei-lo. E dessa vez ele é fantasma.

Texto publicado em 24 de agosto de 1968 no *Jornal do Brasil* e reunido na coletânea *A descoberta do mundo* (1984).

LEMBRANÇA DE UMA FONTE, DE UMA CIDADE

Na Suíça, em Berna, eu morava na Gerechtigkeitsgasse, isto é, Rua da Justiça. Diante de minha casa, na rua, estava a estátua em cores, segurando a balança. Em torno, reis esmagados pedindo talvez uma exceção. No inverno, o pequeno lago no centro do qual estava a estátua, no inverno a água gelada, às vezes quebradiça de fino gelo. Na primavera gerânios vermelhos. As carolas debruçavam-se na água e, balança equilibrada, na água suas sombras vermelhas ressurgiam. Qual das duas imagens era em verdade o gerânio? igual distância, perspectiva certa, silêncio da perfeição. E a rua ainda medieval: eu morava na parte antiga da cidade. O que me salvou da monotonia de Berna foi viver na Idade Média, foi esperar que a neve parasse e os gerânios vermelhos de novo refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto, relendo-o, pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a este livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me daquele silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino. Berna é uma cidade livre, por que então eu me sentia tão presa, tão segregada? Eu ia ao cinema todas as tardes, pouco importava o filme. Naquela hora do crepúsculo, sozinha na cidade medieval, sob flocos ainda fracos de neve – nessa hora eu me sentia pior do que uma mendiga porque nem ao menos eu sabia o que pedir.

O MEDO DE ERRAR

A um suíço inteligente perguntamos uma vez por que não havia propriamente pensamento filosófico na Suíça. Como resposta, nosso interlocutor lembrou-me que seu país tem três raças, quatro línguas. De onde podemos concluir, três ou quatro pensamento. Que esta nação que funciona, digamos quase perfeitamente, precisa constantemente procurar um equilíbrio, fazer uma suma de ideias, reduzi-las àquela que, sem ferir completamente as outras, satisfaça mais ou menos a todos. Assim, quem pensa espera de antemão uma vitória apenas média. As ideias de cada um se encontram e param no seu ponto de contato com as outras. Ora, o pensamento filosófico é por excelência aquele que vai até o seu próprio extremo. Não pode admitir transigências, senão *a posteriori*. Nenhuma obra filosófica poderia ser construída tendo como um de seus princípios tácitos a necessidade de se chegar somente até certo ponto.

Este é mais um dos aspectos da neutralidade suíça. Esta não funciona apenas em relação a fins exteriores. É um princípio que dirige a paz interna, exatamente tendo em vista a mistura de raças. É um princípio, mais que de paz, de apaziguamento. Ser neutro não é solução a determinado caso, ser neutro tornou-se, com o tempo, uma atitude e uma previdência.

Esse admirável país encontrou sua fórmula própria de organização social e política. Mas que pouco a pouco estendeu-se a uma fórmula de vida.

O amálgama de tendências e necessidades formou uma cultura e entranhou-se de tal forma nos indivíduos que, se esta nação não fosse formada de vários grupos raciais, se poderia cair na facilidade de falar em *caráter racial*.

Pode-se falar no entanto em caracteres nacionais – e um dos mais evidentes é o da atitude mental de precaução.

A impressão que se tem de um suíço é a de um homem que vive em segurança e, mais do que isso, que sofre da ânsia de segurança. A propósito disse poder-se-iam lembrar várias causas gerais, como situação geográfica, dificuldade de produção agrária etc.

Essa atitude de previdência encontra, a cada momento, motivo de se concretizar. E se estende, é comum, pelo menos em Berna, ver-se metade de uma plateia retirar-se antes de começarem as músicas *modernas*. Às vezes antes de peças que serão executadas pela primeira vez na Suíça.

No entanto o povo suíço gosta realmente de música, sinceramente, sem nenhum esnobismo. O fato é motivado particularmente pelo horror que o povo tem pela música moderna ou pela literatura moderna ou pela pintura moderna: a palavra *moderna* soa um pouco como escândalo, como aventura ainda suspeita. Porém, mais amplamente e mais profundamente, esse fato vem de que o suíço teme errar na sua admiração.

Os suplementos literários de jornais suíços descobrirão cartas sepultas de Vigny – adivinharão pensamentos ocultos de Madame de Staël – atacarão, mesmo com certa ferocidade cômoda, o várias vezes falecido Renan – desculparão Victor Hugo nas suas brigas com amigos – e se aparece oportunidade de comemoração de centenários as páginas se cobrirão de comentários a respeito; há mais centenários na terra do que um homem atual pode prever.

Não é apenas por gosto e por respeito à tradição. É medo de se arriscar. Um escritor vivo é risco constante. É um homem que pode amanhã injustificar a admiração que se teve por sua obra com um mau discurso, com um livro mais fraco.

O povo suíço nada recebeu gratuitamente. Tudo nessa terra tem marca de nobre esforço, de conquista paciente. E não foi pouco o que eles conseguiram – tornar-se um símbolo da paz.

Esse estado de alta civilização – onde a expressão *homem civil* tem realmente um sentido e uma força – eles o manterão a todo custo, com austera previdência, com dura disciplina mental, com a precaução contra o erro.

O que não impede que tanta gente, em silêncio, se jogue da ponte de Kirchenfeld, sem que os jornais sequer noticiem para que outros não o repitam. De algum modo há de se pagar a segurança, a paz, o medo de errar.

LEMBRANÇA DE UMA PRIMAVERA SUÍÇA

Essa primavera era bem seca, e o rádio estalava captando sua estática, a roupa se eriçava o largar a eletricidade do corpo, o pente levantava os cabelos imantados, era uma dura primavera. E muito vazia. De qualquer ponto em que se estava, partia-se para o longe: nunca se viu tanto caminho. Falava-se pouco; o corpo pesava como seu sono; os olhos estavam grandes e inexpressivos. No terraço estava o peixe no aquário, tomamos refresco olhando para o campo. Com o vento, vem do campo o sonho das cabras. Na outra mesa do terraço, um fauno solitário. Olhamos o copo de refresco e sonhamos estáticos dentro do copo “O que é que você disse?” “Eu não disse nada.” Passavam-se dias e mais dias. Mas bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera: o sonho imprudente das cabras, o peixe todo vazio, uma súbita tendência ao roubo de frutas, o fauno coroadado em saltos solitários. “O que?” “Nada, eu não disse nada.” Mas eu percebia um primeiro rumo, como um coração batendo embaixo da terra. Quieta, colava meu ouvido na terra e ouvia o verão abrir caminho por dentro, e meu coração embaixo da terra, oh nada! eu não disse nada! – e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadureceria 100 mil laranjas, e sabia que as laranjas eram minhas – só porque eu assim queria.

A CATEDRAL DE BERNA, DOMINGO DE NOITE

Todos os domingos de noite (acho que sábado de noite também) acendiam o que me pareciam milhares de lâmpadas em torno do contorno da Catedral, gótica, dura, pura. O que acontecia então é que, a distância, tudo o que era pedra rugosa se transformava em simples desenho de luz. Esta desmaterializava o compacto. E por mais que a vista inteligente quisesse continuar a enxergar o impacto de uma parede, sentia que a transpassava. Atingindo não o outro lado da transparência, mas a própria transparência.

LEMBRANÇA DE UM VERÃO DIFÍCIL

A insônia levitava a cidade mal iluminada. Não havia porta fechada e toda janela tinha sua quente luz. Em torno dos lampiões as larvas voavam. À margem do rio as mesas, as poucas conversas cansadas, crianças adormecidas no colo. A desperta leveza da noite não nos deixava ir dormir; como andarilhos, devagar andávamos. Fazíamos parte do velório amarelado dos lampiões e das larvas aladas, e de redondas alturas suspensas, e da vigília de toda uma abóbada celeste. Fazíamos parte da grande espera que, por si mesma em si mesma, é o que o universo inteiro faz. Desde as outras enormes larvas que haviam outrora bebido lentamente da água daquele rio.

Mas dentro da grande espera total, que era o modo de se estar sendo, eu pedia a trégua. Aquela noite de verão em agosto era do mais fino tecido, para sempre inquebrável, de se estar esperando. Eu queria que a noite começasse enfiam a tremer em fino espasmo, principiando a sua agonia; para que também eu pudesse dormir. Mas eu sabia que a noite de estio não se esgarça nem amanhece, ela apenas se sudoriza na morna febre da madrugada. E sempre sou eu quem temido dormir, sempre sou eu quem tem entrado em agonia, enquanto ela permanece como um olho sem pálpebra. É sob o grande olho acordado do mundo que tenho arrumado o meu sono, enrolando em mil panos de múmia o meu grão de insônia, que é o diamante que me coube. Eu estava na esquina e sabia que nada jamais entrará em agonia. É um mundo eterno. E eu sabia que sou eu que tenho de morrer.

Mas não queria sozinha, queria um lugar que se parecesse com o que eu precisava, queria que recebessem minha agonia necessária. Minha mortes não são por tristeza – são um dos modos do mundo inspirar e expirar, a sucessão de vidas é a respiração da espera infinita, e eu mesma, que também sou o mundo, preciso do ritmo de minhas agonias. Mas se eu, como mundo, concordo com a minha morte, eu, como a outra coisa que extremamente também sou, preciso que as mãos da misericórdia recebam o corpo morto. Eu, que também sou a esperança da redenção da espera, preciso que a piedade do amor me salve e ao espírito de meu sangue. O sangue que estava tão negro na poeira negra de minhas sandálias, e minha testa estava rodeada de mosquitos como uma fruta. Onde poderia eu me refugiar e livrar-me da vibrante noite de verão que me acorrentara à sua grandeza? Meu pequeno

diamante se tornara tão maior que eu, e eu via que também as estrelas são duras e brilhantes, e eu precisava ser o fruto que apodrece e rola. Eu precisava do abismo.

Vi então, toda de pé, a Catedral de Berna.

Mas também a catedral estava quente e alerta. Cheia de vespas.

BERNA

O forasteiro, tendo diante dos olhos essa beleza perfeita, não saberá talvez elucidar o seu mistério: a cena suíça tem um excesso de evidência de beleza. Após a primeira sensação de facilidade, segue-se a ideia do indevassável. Cartão-postal, sim. Mas aos poucos a imobilidade e o equilíbrio começam a inquietar.

Olha-se para as montanhas ao longe, e é o tonto e tranquilo espaço. Mas na pequena cidade alta, de casas e igrejas apertadas por muros que já tombaram, há uma concentração íntima e severa. Na cidade de torres, becos, ogivas e silêncio, o Demônio terá sido expulso para além dos Alpes. Sem o Demônio, restou uma paz perturbadora, marcas de uma vida que se formou com dureza, o punho da Reforma, sinais de conquista lenta, aperfeiçoamento obstinado e penoso.

Obstinação de manter afastado o Demônio? Obstinação que se trabalha nessa ânsia tão suíça de limpeza, vontade de copiar em terra a clareza do ar, obediência à lei de nitidez que a montanha, na sua implacável fronteira, dita. Vontade de imolar a coisa humana, fatalmente impura e desordenada, à límpida abstração dessa natureza. A ordem não é mais um meio, é necessidade em si mesma moral. A ordem é o único ambiente onde um homem suíço pode, na Suíça, respirar. Fora da Suíça, ele se espante, encantado com aquele Demônio que ele mesmo expulsou.

Nas ruas, os rostos ascéticos, economia de expressão. E nessa expressão pacífica e pesada, uma força silenciosa que lembra a do fanatismo. Disse alguém que o suíço não é soldado, é guerreiro. Pois se o suíço é guerreiro, a mulher suíça é mulher de guerreiro. É um ser severo e duro, votado para algum sacrifício. Ei-la no concerto da Catedral, o rosto sem pintura, impassível, banhando-se, com um prazer que mal se manifesta, nos sons do órgão e nas vozes altas do coro, música purificada que responde à alegria austera desse povo. A mulher não se encostará completamente à cadeira, manter-se-á um pouco solene e indecifrável, sem o encanto da moleza, mas com alguma graça puritana que reponta não sei de onde, vencendo um modo de se vestir que tem pudor da vaidade.

Esse pudor é vencido na primavera, e timidamente ousa. Aparecem blusas claras, pequenas golas brancas surgem nos vestidos escuros, delicada contribuição feminina à luz. Os velhos se sentam sérios nos jardins: essa é a terra dos velhos respeitáveis. Dos bancos eles contemplan os lagos brilhantes, os Alpes nevados, o

ar de apressada alegria em cada ramo. Depois virá o estio, e no morno perfume as linhas se tornam mais ásperas, as flores mais urgentes e violentas, o vento felizmente traz alguma poeira. Esporte, esporte, esporte – que é um desabrochamento sem demônios. O outono vem e escurece águas; não se ouvem sons de caçadas, mas compra-se caça; montanhas, superfícies, pequenas formas, tudo tomará, sob o vento mais frio e uma luz sem sol, uma intimidade de lar. Então vem o inverno: esporte, esporte, esporte.

Mas por enquanto é de novo a primeira primavera e mal se tem tempo de manter-se nela um pouco mais: sob as pontes de Berna o rio frígido corre ligeiro. Claridade, silêncio, mistério: é o que vejo de uma janela de Berna.