**MARTA FRANCISCO DE OLIVEIRA**

# CLARICE LISPECTOR:
## a poética de um (in)certo exílio

**ASSIS**
**2016**

**MARTA FRANCISCO DE OLIVEIRA**

# CLARICE LISPECTOR:
## a poética de um (in)certo exílio

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

ASSIS

2016

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

O48c

Oliveira, Marta Francisco de
Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio / Marta Francisco de Oliveira. Assis, 2016.
274 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista
Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

1. Lispector, Clarice 1920-1977 – Crítica e interpretação. 2. Poética. 3. Exílio. I. Título.

CDD 869.909

MARTA FRANCISCO DE OLIVEIRA

# CLARICE LISPECTOR: a poética de um (in)certo exílio

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis para obtenção do título de Doutora em Letras. (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 28/09/2016

COMISSÃO EXAMINADORA

PRESIDENTE: PROF. DR. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS - UNESP/Assis

MEMBROS: PROFA. DRA. SILVIA MARIA AZEVEDO - UNESP/Assis

PROFA. DRA. SANDRA APARECIDA FERREIRA - UNESP/Assis

PROF. DR. EDGAR CEZAR NOLASCO DOS SANTOS - UFMS/Campo Grande

PROF. DR. ANDRÉ LUÍS GOMES - UNB/Brasília

À minha família, aos mestres, aos amigos...

O mundo de fora também é íntimo.

No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, é muito pouco.

Clarice Lispector

OLIVEIRA, Marta Francisco de. **Clarice Lispector: a poética de um (in)certo exílio**. 2016. 274 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2016.

## RESUMO

A tese aqui apresentada analisa como a obra *O lustre*, o segundo romance da escritora Clarice Lispector, publicado em 1946, pode propiciar novas leituras que destacam o valor estético-literário de um romance às vezes relegado a segundo plano no conjunto de obras da escritora. A leitura proposta mostra como *O lustre* pode ser lido como uma narrativa poética, um relato esteticamente elaborado de modo a deixar entrever como Lispector cria uma poética acerca de um (in)certo exílio, com base nos elementos de experiência e de vivência da autora e de sua família, portanto orientada segundo os preceitos da crítica biográfica. Tratar de elementos da experiência como referência para sua literatura justifica a menção que se fará paralelamente ao romance *No exílio*, de Elisa Lispector. Diferindo da ideia tradicional relacionada à condição exílica, o que se nota na ficção clariceana, através da personagem Virgínia, é a representação de um exílio tratado literariamente, uma visão particular que o converte, esteticamente, em uma poética. Neste respeito, tal poética tampouco se completa ou se esgota no romance de 1946, mas estende-se, sob vários aspectos, para o exercício de escritura e trabalho com a linguagem que Clarice Lispector levará a cabo nos romances seguintes, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, de 1949 e 1961, respectivamente, obras que estarão no horizonte de leitura e em diálogo com *O lustre* neste trabalho. A forma de abordagem clariceana da ideia do exílio não é direta, mas há uma referencialidade oblíqua que pode ser rastreada nas marcas que revelam o diálogo entre o ficcional e o cultural, a ficção que surge nas linhas de seu texto e a vivência da escritora e sua família. O traço cultural será agregado tanto na composição como na leitura do romance, alcançando a própria palavra, exilando-a também. De fato, ao analisar como a poética de exílio se constitui como invenção literária clariceana, este estudo versará acerca de como Clarice Lispector compõe o texto e as relações entre personagens, espaço e a própria linguagem.

PALAVRAS-CHAVE

Clarice Lispector. Poética. Exílio. Narrativa poética. *O lustre.*

OLIVEIRA, Marta Francisco de. **Clarice Lispector: the poetic of an (un)certain exile**. 2016. 274 p. Thesis (Doctorate in Letters). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2016.

## ABSTRACT

The thesis presented here analyses how the novel *The Chandelier*, the second novel of writer Clarice Lispector, published in 1946, can provide new readings that highlight the aesthetic and literary value of the romance that is sometimes relegated to the background in the writers set of novels. The reading proposal shows how *The Chandelier* can be read as a lyrical novel, an account aesthetically prepared in order to adumbrate as Lispector creates poetics about an uncertain exile, based on elements of experience of the writer and her family and therefore guided by the precepts of biographical criticism. Dealing with elements of experience as a reference for her literature justifies the mention of parallels with the novel In *Exile* by Elisa Lispector. Differing from the traditional ideas related to the condition of exile, which is notablein Claricean fiction, through the character Virginia, is the representation of exile treated literary, a particular view that converts aesthetically in poetics. In this respect, such poeticsareneither complete nor exhaust the romance of 1946, but extend it under various aspects, for the exercise of writing and work with the language that Clarice Lispector will pursue in the novels to follow, *The Besieged City* and *The Apple in the Dark*, 1949 and 1961, respectively, works that will be on the reading horizon and dialogue of*The Chandelier* in this work. The way thatClaricean fictionapproaches the idea of exile is not direct, but there is an oblique reference that can be traced in features that reveal the dialogue between the fictional and cultural, fiction that appears in the lines of your text and the experience of the Writer and her family.

A cultural trait will be added both in the composition as in the reading of the novel, reaching the word itself, exiling it also. In fact, when analysing the poetics of exile, which constitute an invention of Claricean literature, then this study dealswith how Clarice Lispector composes the text and the relationship between characters, space and language itself.

KEY WORDS:

Clarice Lispector. Poetic. Exile. Lyrical Novel. *The Chandelier.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ..... p.10
CAPÍTULO 1 – Sobre diásporas e exílios: influências e ressonâncias de uma construção poético-narrativa ..... p. 39
1.1. Escritos clariceanos: papéis avulsos, textos esparsos ..... p. 59
1.2 – Uma memória declarativa: relatos de exílio e de fazer ficcional ..... p. 82
1.3 – Vida *versus* ficção: a trajetória dos Lispector em *No exílio* ..... p. 94
CAPÍTULO 2 – A narrativa poética de exílio na obra de Clarice Lispector ..... p. 108
2.1 – Como se narra o exílio: do *récit poethique* e *lyrical novel* ao fluxo de consciência ..... p. 114
2.2 – A narrativa poética em construção: uma trajetória exílica..... p. 126
2.3 – A poética de exílio e exílio cultural: entre traços de judeidade e de inventividade clariceana ..... p. 134
CAPÍTULO 3 - *O lustre*: luz inicial sobre a poética do exílio ..... p. 150
3.1 – Relatos peregrinos de um (in)certo exílio: percorrer cartas e perceber o espaço ..... p. 151
3.2 – *O lustre* e a crítica: por entre a narrativa poética e o cruel realismo .....p. 161
3.3 – O caminho do silêncio ..... p. 175
3.4 – O exílio como opção e recurso poético-narrativo ..... p. 184
CAPÍTULO 4 – Um estilo de escritura: a construção do espaço na poética clariceana de exílio ..... p. 200
4.1 –. O percurso diaspórico de Virgínia: símbolos e referências ..... p. 203
4.2 – Marcas de exílio: da espacialidade do corpo à construção do espaço ..... p. 214
4.3–Territórios distintos, espaços movediços: engendrando um estilo de narração ..... p. 224
4.4 – O retorno ao lar: o espaço exílico da memória..... p. 235
PALAVRAS FINAIS ..... p. 250
REFERÊNCIAS ..... p. 262

# INTRODUÇÃO

A introdução que farei a este trabalho será acompanhada de algumas considerações iniciais expondo aspectos que julgo relevantes para pensar a construção de uma poética de exílio que leio na obra da escritora Clarice Lispector, especificamente em *O lustre*, romance de 1946, mas com repercussões ao longo de um período relativamente extenso de sua produção literária, no qual escreveu *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*. A obra clariceana, gozando de vasta e variada fortuna crítica desde a estréia de Clarice nas artes literárias brasileiras, ainda bastante jovem, sem dúvida tem garantido seu espaço entre os grandes escritores de nossa literatura moderna. Exatamente deste fato decorrem as múltiplas análises que seus textos já receberam, tornando mais árduo o trabalho de pesquisadores atuais que desejam empreender a leitura dos romances e contos claricianos sob novos prismas. No entanto, exatamente devido à riqueza de sua escritura, pode-se afirmar que as pesquisas possíveis ainda estão longe de seu esgotamento, o que comprova o alcance de sua literatura e o encanto que pode exercer sobre novas gerações de leitores, a despeito do que a autora chegou a afirmar, possivelmente numa de suas tentativas de despistar o leitor desavisado: "O bom de escrever é que não sei o que escrever na próxima linha. Eu queria saber sobre o que pretendem de mim os meus livros. Eu não escrevo para a posteridade." (BORELLI, 1981, p. 75)

Despreocupação com possíveis leituras externas de seus livros e uma busca pela expressão de profundos sentimentos – eis uma provável definição pessoal de Clarice Lispector acerca de sua escritura. Percebo em seu trabalho a constante procura, um reflexo da inquietação como artista que em sua obra mimetiza tanto uma trajetória de herança cultural quanto a própria incursão lispectoriana no mundo da linguagem, redesenhada na ficção. Deste modo, Clarice tece um relato marcado pela aparentemente insuperável tensão entre duas forças que determinam sua herança cultural e sua vocação para as letras. Refletida no texto, tal tensão é lida como o embate entre um 'fora' e um 'dentro', mimetizado na escritura e representado na ficção, em especial nas obras iniciais de Lispector, embora não apenas, dando os contornos da poética que começa a construir. Visíveis parcialmente e com menos ênfase em *Perto do coração selvagem*, o romance de estreia de 1943, marcas culturais se farão sentir mais plenamente a partir da

composição de *O lustre*, obra na qual leio os indícios de uma narrativa gerada também como uma espécie de poética de experiência, de uma vivência que bem poderia ser pessoal e familiar como também poderia se revelar universal. Eis a razão de manter os parênteses no título: o exílio tecido como poética é decorrente de uma certa forma de leitura e, ao passo que destoa do conceito corrente que o vocábulo pode evocar, através das personagens se percebem distintas facetas da idéia de exílio, tratadas literariamente. Neste romance de 1946 começo, portanto, a rastrear a tensão específica que dará os contornos de uma poética de exílio na obra clariceana, incerto e pouco preciso em termos de definição, escapando a moldes, como a própria literatura de Lispector.

Detendo-me de modo mais específico no segundo romance, procuro, contudo, indicar algumas possíveis ressonâncias em sua obra. Em alguns momentos, convém expandir o recorte que faço para abarcar um período ampliado de produção que, em linhas gerais, abrange os anos de escrita do segundo ao quarto livro da escritora. Quanto aos aspectos externos ao texto, mas relevantes no que se refere ao contexto de produção, a publicação dos romances *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* pertence a um período que corresponde à fase de vida da escritora longe do Brasil, o que a impossibilitou de acompanhar de perto as etapas de publicação e recepção das obras. Do ponto de vista da crítica, vale a ressalva de que as obras de Clarice Lispector, classificadas comumente como romances, se enquadram entre aquelas que permitem um novo olhar sobre o conceito; de fato, atualmente esta concepção esbarra no território escorregadio das definições precisas de gênero, o que é relevante para este trabalho que se pauta na análise de uma poética em construção. Assim, a base teórica para o entendimento da forma narrativa de Clarice se ancora, em princípio, nas definições de *lyrical novel*, de Ralph Freedman, e *récit poetique*, de Jean-Yves Tadié, que traduzirei, para a leitura de *O lustre*, como relato poético, ou narrativa poética.

Para minha leitura, destaco que tampouco estes conceitos definem precisamente a escrita clariceana, sendo necessário buscar apoio adicional na compreensão da crítica atual acerca do "termo *stream of consciousness* (ou ainda *stream of thought* e *stream of subjective life*), criado pelo psicólogo William James (1955)", segundo Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012, p. 57), traduzido e entendido como fluxo de consciência, uma representação buscada por alguns ficcionistas "para exprimir a continuidade dos processos mentais" (CARVALHO, 2012, p. 57) das personagens, construindo uma forma de narrar fluida e, muitas vezes, alucinante. Se em *O lustre* esse processo de escrita não está bem definido, com a preponderância do modo de narrar em terceira

pessoa, mas muitas vezes aderido à personagem de tal forma que ambas as vozes se confundam, o processo vai se repetindo e se aprimorando com as diferentes construções dos narradores de *A cidade sitiada* e de *A maçã no escuro*.

Sem dúvida, esse processo, como uma experimentação de focos narrativos, foi essencial para a consolidação do modo de narrar que Clarice Lispector levará a cabo em *A paixão segundo G.H.*, romance de 1964, que a consagrará definitivamente nas letras brasileiras. Neste sentido, a leitura de *O lustre* pode ser complementada com a das duas seguintes narrativas, leitura esta que se expande e coloca em evidência a relação estabelecida com o espaço, sendo necessário recorrer ao suporte teórico esclarecedor apresentado por Luis Alberto Brandão (2013). O estudo do espaço narrativo fornecerá elementos importantes para a compreensão da construção poética de Clarice presente em *O lustre*, e que posteriormente se apresentará também em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*, não como repetição exata, mas como ressonância, o que permite, ademais, sua ampliação.

A priori, é a própria autora quem coloca em xeque qualquer definição fixa quando se põe a escrever, questionando os conceitos de verdadeiro e aceitável numa narrativa romanesca, criando um estilo próprio. Na crônica publicada em 22 de agosto de 1970 demonstrou tal consciência ao tecer comentários a modo de ensaio breve sobre seu fazer ficcional, considerando sua produção literária até então, o que situa *O lustre* dentro desta sua percepção acerca da escritura:

> Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo. Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca ‘escolhi’ linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo. (LISPECTOR, 1999, p. 306)

Em consonância com suas palavras na crônica, a escritora mais tarde transformaria em literatura, de modo prático, seu conceito de romance que não é o clássico romance, mas que é “romance mesmo”. Com o exercício das crônicas, ao tratar de temas diversos, muitas vezes corriqueiros, ora reveladores da realidade social brasileira, sem a preocupação eminente de fornecer detalhes jornalísticos, ora de temas sobre a escrita, a literatura, a arte, ou a vida em si mesma, a escritora se aproximava de seus leitores. De fato, em tom de conversa íntima, de desabafo ou simplesmente dando a impressão de uma troca de palavras amenas entre conhecidos, Clarice exercitou sua

criação literária mais uma vez fugindo a qualquer norma de conceituação rígida de sua escritura. Se mais tarde, em *Água viva*, a personagem narradora diria: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo..." (LISPECTOR, 1980, p. 13), esta foi a culminância de um trabalho que Clarice foi aos poucos desenvolvendo ao longo dos anos. Já presente em seus primeiros romances, a escrita semanal intensificou seu exercício de trânsito entre as diversas formas de concepção literária expressa nas crônicas, empregando temas, reflexões e textos de outros gêneros literários. Escapulindo de qualquer fixidez de definição, entrevistas, contos e trechos de outras formas narrativas foram convertidos no texto destinado ao espaço semanal do jornal, ou o contrário: o que poderia ser uma crônica em sua gênese foi (re)aproveitado e lapidado para originar outro texto. Sem dúvida, Clarice é conhecida como uma escritora que se nutria de si mesma, seja de elementos de sua vida para ficcionalização, tornando-se persona/personagem de seus textos, seja de seus próprios escritos, numa espécie de autoplágio. De fato, seu exercício de escrita se aproxima da idéia da estética da variação, numa poética que demonstra como um texto vivo torna possíveis as variações. Em suma, seu modo de escrita mimetiza uma tensão própria da autora, presente em sua obra aqui estudada na proporção em que vela e revela um 'dentro' e um 'fora' forçando-se um contra o outro, quer no que diz respeito a elementos de sua vivência/experiência, quer encenados em sua própria escritura. O mundo da vivência exterior torna-se, literariamente, íntimo, interno.

Rastreando o início da definição de uma poética de exílio, *O lustre* pode ser pensado como o primeiro romance de uma trilogia, não de temas e tampouco como seqüência, mas de livros que de alguma forma se coordenam entre si, do ponto de vista da produção do texto, delineando um processo construtivo. Nele se nota a elaboração mais clara da poética que, pautada na linguagem e na experiência/vivência, já está de certo modo presente em *Perto do coração selvagem*, contudo ganha contornos mais definidos no romance de 1946. Posteriormente ao segundo romance, Lispector irá se enveredando ainda mais pela construção de um modo de narrar próprio, experimentando modos outros de expressão que pudessem formalizar sua busca ensaiada em cada narrador. Embora não se constituam como uma complementação propriamente dita de temas, personagens ou enredo, são três obras que podem ser lidas e estudadas como compondo um conjunto, devido a fatores literários e extra-literários, através dos quais a resultante será a constituição de um elemento de ligação determinado tanto pelo lócus

de produção, o espaço alheio e estrangeiro no qual a escritora se encontrava, fora do Brasil e espacialmente longe dos leitores, da crítica e dos amigos e família, como pela idéia de um exílio poético em desenvolvimento e em ampliação, a busca por uma forma de expressão que pudesse exprimir em palavras profundos sentimentos.

A pesquisa feita por Cláudia Nina (2003) já colocou em perspectiva como a produção literária de Clarice entre 1944 e 1959 resultou em obras que "dividem entre si várias características, de acordo com as quais podem ser agrupadas como *narrativas do silêncio* ou *escritos de exílio*" (NINA, 2003, p 11) e, para seu estudo, o termo exílio não é visto "como punição, mas simplesmente em referência ao sentimento de saudade, ou melhor, de nostalgia, que expressa a separação de um indivíduo de sua pátria, e ainda o desejo de retornar a ela algum dia" (NINA, 2003, p. 11). No entanto, tampouco esta concepção define claramente o (in)certo exílio constituído como poética no texto clariceano, que se inscreve como uma narrativa com repercussões para além do que a pesquisadora chamou de "ciclo do exílio" (NINA, 2003, p. 63). O vocábulo não é usado no texto literário, mas aparece em outros relatos da experiência da escritora, como suas cartas, escritas e entendidas como uma extensão – até certo ponto – de seu fazer literário. Portanto, será na construção narrativa que se notarão as margens de um texto que vela e revela a poética de exílio, quer na possível relação com elementos da experiência, quer na busca pela expressão de um sentimento profundamente arraigado na construção das personagens. O uso dos parênteses no qualificativo *(in)certo* é, ademais, uma opção estilística para quando a referência ao exílio traz à tona o duplo jogo semântico, revelando que a poética em construção permite vislumbrar um *certo* exílio, criação clariceana, literária e poeticamente narrado, e que, ambíguo, nega-se a uma definição precisa.

O período de vivência de Clarice no exterior e as condições de escritura são, sem dúvida, relevantes para pensar sobre a concepção da poética de exílio. *O lustre* se inscreve numa categoria particular de narrativa poética, e seu modo de escritura ajuda a tecer os fios que estabelecem conexões com os outros dois próximos textos. Mas se a estrutura e os narradores de *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* são constituídos num processo literário distinto, não abandonam totalmente o lirismo que impregna a prosa inicial de Clarice, tão peculiarmente caracterizado. Assim, é possível ler as três obras como se compusessem um ciclo de escritura e de uso da linguagem, aprofundando a percepção do ser humano e sua condição no mundo, o que abrirá caminho para o enfrentamento do ser consigo mesmo refletido inesperadamente no outro que ocorrerá

com G. H.. Desta percepção inicial centrada no próprio ser resulta a idéia da condição de exílio.

Para ler a percepção e conseqüente criação – invenção – literária de um exílio em *O lustre*, é preciso notar que a escritura clariceana parte da referência a si mesma, da experiência pessoal, de seu *bios*, uma vez que em seus textos lemos considerações acerca de um certo mal-estar em qualquer lugar, um sentimento de não pertencimento aliado ao desejo de pertencer, e algo semelhante a uma incapacidade de se sentir à vontade, de se sentir em casa, em qualquer lugar, como se tudo pertencesse aos outros, jamais a ela. Essa relação vida/obra é percebida, sugerida, mas sua sutileza reside na forma como a autora escreve, não sua vida, mas possíveis projeções de sua *persona* nas personagens, ou como ensaia no texto distintas formas de narrar. A partir de Virgínia, seguindo com Lucrécia e com Martim, a condição de seres no mundo das personagens dá evidências de uma constante busca, de um retorno, e a construção da obra, revelando ora aspectos das personagens, ora (e até certo ponto) da própria escritora (entremeados pelo que é atribuído à voz narradora, como um desdobramento da autora ou como entidade – ou categoria – à parte, ficcional), compõe uma narrativa de exílio singular, clariceana, que pode ser entendida do ponto de vista filosófico e do cultural; provavelmente mais deste último do que do primeiro, vale destacar.

A relação da autora com o espaço estrangeiro é muitas vezes referida em suas cartas às irmãs e amigos no Brasil, embora uma menção clara à idéia de exílio já seja vista mesmo antes de seu casamento e conseqüente distanciamento do país, o que parece de especial interesse neste estudo, levando em consideração a escrita de *O lustre*, iniciado no Brasil. Cito, como exemplo, uma carta enviada a Lúcio Cardoso, quando Clarice se ausentou do Rio e esteve em Vila Rica, Minas Gerais. Ao pedir ao amigo que "não a considerasse exilada", a jovem escritora não teria como saber que talvez fosse mais apropriado que acrescentasse 'ainda', pois o período posterior resultaria numa experiência aproximada ao exílio imposto (ou autoimposto), que se refletiria em sua literatura, quer nas condições de escrita, quer nas marcas encontradas no próprio texto. Aliás, vale destacar que Clarice Lispector já dispunha de um grande arcabouço de referências culturais acerca da condição de exílio, a ela transmitido como legado familiar, cultural e religioso. A experiência de vida fora do Brasil figura em sua história pessoal como uma forma de repetição, uma espécie de retorno às origens, e uma confrontação com a realidade de uma condição humana intrínseca. Morando no exterior como escritora brasileira já consagrada, sua produção literária foi um trajeto entre

etapas de apatia e a retomada/construção de sua poética e de sua escritura, como se pode constatar através de suas biografias e correspondências; estas, por sua vez, dão mostras das influências percebidas na tessitura dos textos.

Não se trata, porém, de considerar o período do ciclo do exílio, nas palavras de Claudia Nina, como de formação; mas é relevante pensá-lo como determinante de uma situação de produção literária na qual transparece uma idéia de exílio nos textos de Clarice Lispector, que permanecerá latente até a novela *A hora da estrela*. *O lustre* se destaca como o início detectável da poética que começa a ser constituída nos moldes de uma narrativa muito própria da autora, e que se propagará nos dois romances seguintes, com apresentações e dimensões diferenciadas. Portanto, a tese que orienta este trabalho é também uma busca: ler, em *O lustre,* um possível conceito para o exílio entrevisto na obra clariceana, com ressonâncias em *A cidade sitiada* e A *maçã no escuro,* bem como verificar sua importância para a compreensão geral do projeto literário de Clarice Lispector. Para tanto, este trabalho parte da observação e análise das marcas culturais que podem ser rastreadas em seus textos, tomando por base tanto as experiências de outrem (legadas direta ou indiretamente pela família, como seu traço de judeidade), como as vivências pessoais, ocasionadas pelas constantes viagens feitas pela escritora, construindo-se como representação não apenas de uma experiência particular compartilhada com um grupo, mas também de uma *condição* de deslocamento, de abandono de um lugar natal, familiar, imposto por circunstâncias alheias à vontade ou ao controle da escritora ou até mesmo de seus parentes. Sem dúvida, é uma tensão constante que margeia a escritura clariceana, o exterior de seu trabalho literário contraposto à própria linguagem, e o que esta vela ou revela do interno e do externo, do texto e do contexto, de sua criação como trabalho individual e seu legado cultural. É o exílio poeticamente narrado, descrito sob o prisma cultural de seu contexto de vivência, criando uma narrativa poética peculiar.

Considerando os antecedentes que interferem diretamente na história familiar e pessoal da escritora, a ideia de exílio que aqui apresento se constitui a partir de referências e influências que não podem ser apagadas, um construto cultural que pode ser feito e refeito segundo nosso conhecimento dos sedimentos da história e da vida – do *bios* de Clarice, segundo Edgar Nolasco (2008). A leitura pautada na concepção derridiana não desconsidera os elementos de experiência ou de vivência, pois estes podem ser representados através da escritura, com ou sem intenção expressa. Na obra clariceana, fatos de sua vida já foram rastreados em sua ficção, expondo a tensão entre

um dentro e um fora do texto que, a meu ver, se repete na questão da poética de exílio. Sem dúvida não será um conceito consensual, mas não podemos ignorar que a representação de muitos intelectuais da atualidade se constrói de modo semelhante, com base na experiência, o que confere força e expressividade ao homem contemporâneo. Leio, em *O lustre*, uma representação da experiência/vivência que não é preponderantemente ativa, ou exterior, mas passiva, interna, revelando o lugar da intimidade. A poética de exílio é uma experiência estética de uso da linguagem e na linguagem, ainda não abordada claramente na obra de Lispector. De fato, apesar do interesse mais recente da crítica na obra *O lustre*, vale destacar que ainda são relativamente poucos os estudos que se debruçam sobre o romance de 1946. As dissertações ou teses existentes se concentram, sobretudo, em estudos de viés psicanalítico, na construção das personagens com base nas relações espaço-temporais, em como se constroem as relações amorosas na obra, no diálogo entre história, cultura e a representação da sociedade brasileira da época, ou ainda no estudo da construção do narrador e da personagem Virgínia à luz de estudos das estéticas vanguardistas e modernas, como o Impressionismo e o Surrealismo.

Deste modo, o Capítulo 1 será dedicado à análise de como se dá a invenção de um exílio clariceano, retomando aspectos exteriores à sua ficção aqui estudada, mas relatados em textos outros, próprios e alheios, tanto de sua infância como de fatos anteriores a seu nascimento, bem como do período de 16 anos em que esteve fora do Brasil acompanhando o marido diplomata, Mauri Gurgel Valente. Sobre a infância, é relevante o fato de Clarice pertencer a uma família judia, portanto com a herança bem arraigada de uma história de repetidos exílios. Segundo sua biografia, a mais nova dos Lispector nasceu em meio à marcha para o exílio (ou diáspora, como dispersão, embora ao mesmo tempo fosse uma marcha para uma nova terra, uma 'terra prometida'), realizada por seus pais e irmãs mais velhas. A família se lançara em uma peregrinação em busca de um lugar para se restabelecer, fugindo de uma vida difícil na Ucrânia, imposta pela guerra e pela perseguição aos judeus no período pós Primeira Guerra Mundial. Parte dos fatos reais da fuga da família se tornaria matéria ficcional para Elisa Lispector, a mais velha das filhas, no romance *No exílio*, publicado em 1948.

Quando adulta, para a Clarice escritora, distanciada do país e da língua reconhecidos como seus, permanecia a impressão de estar em terra de outros, em terra alheia, como relatou em suas cartas. Na leitura de sua correspondência, a sensação de exílio e descontentamento flutua por entre as notícias corriqueiras enviadas a parentes e

amigos. Desta feita, parte da correspondência pessoal de Lispector será mencionada como um texto suporte tanto para a leitura do texto literário do segundo romance quanto para identificar elementos reveladores da poética de exílio em construção neste período. Neste respeito, a idéia de exílio como afastamento e castigo ou punição é emblemática para nossos estudos, mas é apenas um dos significados que o termo pode assumir, o que torna incerta uma estrita definição. Será, no entanto, um ponto de partida, e dará margem para pensar o que considero este (in)certo exílio em Clarice, e como se dá essa sua invenção literária com desdobramentos na elaboração de algumas de suas obras. Maria José de Queiroz, em seu livro *Os Males da ausência ou A literatura do exílio* (1998), usa uma epígrafe inicial referente a Dante e sua condição que lança luz sobre a questão do exílio em sua relação com penas e castigos, dilacerante na ruptura do homem com o espaço geográfico, cultural e social conhecido:

> Quando Dante atravessava Verona, o povo apontava-o com o dedo e segredava: 'Ele está no inferno'. E como poderia ele, de fato, sem aí viver, descrever-lhe todos os tormentos? Ele não os tirara da sua imaginação, ele os vivera, experimentara, vira e sentira. Ele estava de verdade no inferno, na cidade dos condenados: ele estava no exílio. (QUEIROZ, 1998.)

Estar no inferno era vivenciar as dores do exílio e os males causados pela ausência, pela ruptura com o local de reconhecimento e de origem. Sinônimo de tormento, tal condição remete à negação da liberdade de ir e vir, da satisfação relativa à escolha de um lugar para viver, agir e interagir sem a sombra da perseguição, do cerceamento ou do risco de perda da vida. Usando a base desta primeira concepção aliada às experiências que direta ou indiretamente marcam a trajetória de vida de Clarice Lispector e sua família, entendo o exílio clariceano como invenção poética em suas obras, uma expressão do que profundamente se sente enquanto ser em seus aspectos cultural e universal. Sendo uma indagação acerca do próprio homem e seu estar no mundo, refere-se e reforça o sentimento ancestral e insuperável da perda e da ausência, dos quais pode advir a incômoda sensação de deslocamento, de fora de lugar, de incessante busca. Em minha leitura, procuro demonstrar que a personagem Virgínia, de *O lustre*, dá mostras de como Clarice mimetiza, em sua literatura, essa percepção inicial da condição exílica. Ao lê-lo como o início da construção de uma poética, evidencia-se como as obras seguintes darão continuidade a seu desenvolvimento, abarcando outras facetas da condição exílica do homem. De fato, a concepção ocidental de humanidade, *grosso modo*, é atravessada pelo estigma da expulsão, da adaptação e da

busca, desde a concepção de base religiosa do Éden perdido, segundo a qual os primeiros humanos a nascer já estariam em território e condição de exílio, *vítimas* da expulsão dos pais. Desta feita, no decorrer da história da humanidade, patriarcas e sociedades repetidas vezes estavam obrigadas a deslocamentos exílicos constantes.

Certos paralelos tecem as linhas de um diálogo entre a obra de Clarice Lispector e aspectos da história judaica que certamente a escritora conhecera. Do ponto de vista dos Estudos Culturais e da crítica biográfica em especial (cf. CEVASCO, 2003; SOUZA, 2002; NOLASCO, 2009), uma análise da vida pessoal da escritora pode revelar como algumas marcas se convertem em pano de fundo de seus textos, ou matéria para ficcionalização. Não é o caso de considerar que a escritura clariceana seja simplesmente uma reprodução de tudo o que aconteceu em sua vida, a modo de autobiografia/biografismo; tampouco de considerar tais elementos pautados em vivência pessoal acima do próprio texto. No entanto, são elementos que ajudam a interpretar o texto com base na instância de sua produção, considerando os condicionantes e as tensões que o tornam mais inteligível. É relevante, portanto, que Clarice fosse judia, com laços estreitos com um povo que vivenciou vários exílios e diásporas, voluntários ou impostos. Sua própria família imediata passou por semelhante experiência, embora a escritora fosse um bebê na época. De qualquer modo, Clarice inscreve-se na lista de autores que pessoalmente enfrentaram alguma forma de exílio, e essa experiência fornece outros relatos de exílio que servem de referência para seu fazer ficcional. Os deslocamentos geográficos marcaram estes escritores de tal forma que talvez não tivessem escrito o que escreveram sem essa experiência de ruptura com seu local de origem, ou pelo menos não da maneira como escreveram. De fato, Clarice certa vez colocou em evidência como as experiências são relevantes para um escritor, até certo ponto determinando ou alterando sua forma de escrever. Em crônica de 14 de novembro de 1970, considerou:

> O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? em inglês, naturalmente, se fosse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escreveria sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que Partido? Que gênero de amigos teria? Mistério. (LISPECTOR, 1999, p. 320)

Usando elementos de sua vivência, mas sobretudo buscando traduzir a *experiência*, tanto sua, individual, como a de grupos, o que em última instância é a escritura ficcional da experiência do *indivíduo*, em sentido universal, o texto clariceano

apresenta a marca da relação homem/espaço, além da relação com o outro, também pautada nas questões que o espaço traz à tona. Por isso o diálogo com a ideia de exílio, pois esta, em si, remete a uma violência: ser exilado é ser retirado de um lugar e sofrer um desenraizamento imposto que desencadeia uma série de reações, muitas das quais adversas, conduzindo à desterritorialização, o que nos remete ao conceito que, de acordo com Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997), permanece vago se não estiver relacionado a outros três elementos, a saber, território, terra e reterritorialização (em suma, o conjunto forma o conceito de ritornelo). Nas intrincadas manifestações e rupturas decorrentes de um movimento, está presente uma idéia de trajeto, de mudança de território (desterritorialização relativa), de devir que apreende o problema da reterritorialização (a nova terra, sempre por vir e a ser construída, oposta à terra ancestral, confundindo simbolicamente a ideia de *terra prometida*), ou desterritorialização absoluta, de fuga, de vivência no espaço liso do nomadismo.

Assim, 'desterritorializar' se constrói como um momento do desejo e do pensamento, ao passo que as idéias agregadas de território e reterritorialização também o são. No decorrer da construção do sentido dos termos, a fixidez da relação passiva com o território passa a constituir uma marca de domínio, de permanência, não de um sujeito; o território, sob a insígnia do desejo e do pensamento, designa uma relação de apropriação ou de propriedade que, concomitantemente, marcará a relação de distância em que consiste toda identificação subjetiva: como desejo, o ter se torna mais profundo do que o ser. O nome próprio e o eu só assumem sentido em função de um 'meu' ou de um 'minha casa'. Na desterritorialização, o 'des' se converte no movimento pelo qual se deixa o território, e é válido analisar as implicações diretas e indiretas desse movimento em sua relação com o desejo e a eleição de território e de reterritorialização na ficção clariceana, seja em sentido literal, geográfico, seja em questões de ordem mais simbólica e figurativa (por exemplo, a idéia de corpo como território que aparece em *O lustre*, tanto na mãe como na personagem Virgínia).

Com base na noção do movimento de saída de um espaço, deixá-lo, abandoná-lo ou dele ser expulso, bem como das relações subjetivas ali estabelecidas, a violência da ruptura pode ser mais brutal ou mais sutil, o que não retira seu aspecto violador de algo intrínseco, natural, ao ser. Desenraizar, ou desarraigar, em seu sentido mais literal, implica privar de sustento e amparo, ainda que momentaneamente. Segundo o que se pode depreender das considerações de Mario Eduardo Costa Pereira (1999), a privação ocasionada pelo desamparo revela a condição de fragilidade fundamental do indivíduo,

correlativa da inexistência de garantias e da possibilidade sempre presente de instauração do traumático, acentuada nos casos de desenraizamento e desterritorialização violenta e abrupta (como violação ou privação de desejos). As perdas podem ser irreparáveis; o exigido processo de readaptação, para garantir a sobrevivência, pode limitar as realizações do indivíduo exilado, embora também possa servir de mola propulsora para maiores consecuções.

A outra face da ideia de exílio, a saída da terra natal e conhecida para um outro lugar por necessidade imposta por condições adversas, para garantir a sobrevivência, gera consequências semelhantes em muitos casos. Se as migrações não são um fenômeno exatamente atual, não surpreende que textos mais antigos contenham narrações de eventos similares, tais como os encontrados nos relatos bíblicos, ajudando a identificar as raízes de uma tradição cultural repassada à família Lispector; nestes, há uma espécie de gradação das conseqüências da experiência, das relativamente positivas às claramente negativas.

A "condição de perda terminal" da experiência de um exilado, conforme considera Edward Said (2003), em geral resultante da forma clássica e tradicional de exílio, ou seja, a violência da ruptura imposta por razões políticas, sociais ou econômicas, não é evidente em Clarice Lispector. Como foi considerada uma escritora pouco engajada e não foi vista em muitas manifestações de protesto com outros artistas e intelectuais, tampouco sofreu perseguição política. Economicamente, desde jovem ou já adulta qualquer diáspora que empreendeu não teve causas tão dramáticas, limitando-se aos problemas que uma família pobre enfrentava no Brasil entre os anos 1920 e 1940, entre o espaço geográfico do Nordeste (Maceió e Recife) ao Rio de Janeiro. Além disso, comumente se julga difícil considerar exílio uma consequência direta de decisões familiares (quando ainda estava por nascer) ou pessoais (casar-se com um diplomata que obviamente deveria atuar fora do Brasil).

No entanto, todas as implicações das decisões tomadas, sem dúvida impostas pelos condicionantes sociais, resultaram em consequências indesejadas, que lhe impuseram com violência uma condição de perda em ambos os casos, sentida em toda sua plenitude ao longo dos anos, durante o tempo em que tentou sua naturalização brasileira, e principalmente enquanto esteve fora do Brasil. No contexto das décadas de 1940, 1950 e 1960 no Brasil, à mulher escritora por fim pareceu necessária uma ruptura definitiva com o marido, do ponto de vista da instituição familiar, para regressar ao país e à língua que amava. Clarice Lispector regressou sozinha, mesmo sabendo que

precisaria lidar com sua nova situação de mulher separada que precisaria trabalhar para se sustentar. Entendo, portanto, que o ato violento inicial que afasta um indivíduo de seu lugar de origem foi sutil no caso da escritora, mas suas conseqüências são notadas, e talvez até mesmo seu poder de aniquilamento, conforme as considerações de Said, foi pouco abrandado, resultando em efeitos que a acompanharam por toda sua vida, inclusive sua vida literária. Sua escritura neste período, enquanto vivia no exterior, dá mostras de tais marcas. As cartas revelam os aspectos reais de sua experiência de exílio no exterior, ao passo que os romances encenam tal condição no âmbito mais profundamente arraigado do ser universal, seja através da personagem feminina em sua relação com o espaço urbano da cidade sitiada – o sítio como etapa anterior ao exílio, dentro ou fora da urbe –, ou da personagem masculina em sua busca pessoal de um exílio como afastamento.

Dessa forma, autora e obra parecem constituir-se sobre um sólido fundamento de contradições que remetem diretamente a uma condição de entre-lugar (cf. SANTIAGO, 2000), um desajuste com o lugar de origem, deixado atrás, e o novo lugar de permanência momentânea. Nascida em outro país, mesmo aprendendo, conforme afirma, o português como língua materna, apagando qualquer referência a outra língua que porventura tenha sido falada em casa, como o ídiche[1], sua naturalização brasileira somente seria concedida em 1943 (precisamente em 12 de janeiro deste ano, segundo GOTLIB, 2004, p. 14). Até então, a jovem vivera como estrangeira no Brasil; difícil saber se, verdadeiramente, Clarice Lispector não se sentia dessa forma. Afinal, a reafirmação constante de sua nacionalidade pode ser compreendida como uma *reafirmação pessoal*, mais para si mesma do que para os outros; num intento inconsciente, a repetição serviria para tornar real algo que perigosamente a colocava no território pouco estável dos exilados.

Por outro lado, traços biográficos claros de uma experiência de deslocamento, exílio e diáspora estarão presentes de modo explícito no romance *No exílio*, de Elisa Lispector, publicado em 1948. A obra constará neste primeiro capítulo para estabelecer um paralelo entre a clara referência de Elisa e a tensão notada no texto clariceano. Com

[1] Para Berta Waldman , quando Clarice Lispector afirma categoricamente que sua primeira língua foi o português e que qualquer aproximação ao possível uso de outro idioma devido a seu modo de falar seria errôneo, pois se deve ao fato de ter a língua presa, a escritora comete "uma imprecisão. A primeira língua que ouviu foi o ídiche, pois seus pais não provinham de uma capital européia e sim de um *shtetl*, 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 lingüísticos simultaneamente. Um deles ela calou" (WALDMAN, 2003, p. XXV).

estilo de escritura muito diferente do realizado por sua irmã Clarice, e mais próxima da escrita autobiográfica, em *No exílio* aparecem retratados o drama e a trajetória de uma família, que poderia ser a dos Lispector, junto a tantas outras famílias de migrantes, durante o processo de diáspora ao deixar atrás sua terra natal em busca de um outro lugar para se estabelecer. Ademais, também a pequisadora Nádia Battella Gotlib soube reunir elementos visuais interessantes em seu *Clarice Fotobiografia* (2009), cujo primeiro capítulo intitula-se "Da Ucrânia ao Brasil: em exílio", registrando as raízes russas, ucranianas e judaicas da família em seu percurso de errância e fuga, entremeadas de citações de ambas as escritoras, o que converte o trabalho de Gotlib em importante referência para compor o pano de fundo da experiência pessoal de Clarice Lispector, de certo modo empregada na criação poética do exílio em suas obras.

A narrativa de Elisa tem início com a jovem personagem Lizza viajando de trem, já adulta, quando em uma determinada estação ouve um vendedor de jornal anunciar a inquietante notícia a respeito dos judeus e da criação do Estado de Israel. A partir de então, suas memórias conduzem aos eventos passados durante o longo caminho dos exilados em busca de uma nova terra. De modo análogo à ficção da filha mais velha, a família Lispector, judia, agrega em si este traço de judeidade e diáspora, numa espécie de ressonância e experiência herdada e compartilhada (cf. FUKS, 2000; MEZAN, 1995), e é notório como marcará a produção literária de Clarice e sua própria representação de si como intelectual, de um modo que agudiza a comumente denominada "condição de estrangeiro" que se percebe na autora e em seus escritos. Afinal, a obra de Clarice Lispector convida à leitura do tecido subjacente de sua vida como matéria para sua narrativa, para sua poética, como outro texto que se interpõe e amplia a compreensão de sua obra. Porém, é relevante pensar o grau de influência que esta experiência exerceu sobre sua obra, para melhor compreender seu projeto literário, que culmina (talvez não de modo deliberado, pois foi abreviado por sua morte prematura) com uma personagem retirante, migrante, inadaptada, como uma exilada apartada de suas raízes ou qualquer outro referencial com seu local de origem: Macabéa, a nordestina que flana, que se desloca pela cidade do Rio de Janeiro, toda feita contra ela, completando seu movimento diaspórico, iniciado no Nordeste. De modo que considerar outros escritos de Clarice ajuda a lançar luz sobre seu processo de escritura, tais como contos, crônicas e cartas enviadas a amigos e parentes no Brasil, durante os anos fora do país, bem como os textos escritos aqui após seu regresso.

O segundo capítulo tratará mais especificamente sobre como Clarice Lispector concebe e narra o exílio em uma prosa própria. No diálogo entre sua literatura propriamente dita e aspectos relevantes que concorrem para sua opção pela escrita, alguns dados precisam ser pontuados. Clarice Lispector encena literalmente em seu nascimento a essência impertinente do ser humano, segundo Helio Pellegrino (1986). Nascer é iniciar um exílio devido ao abandono do aconchego do lar de concepção e formação enquanto ser humano. A primeira experiência de derrelição é uma expulsão, portanto traumática. O sujeito se vê jogado num mundo indecifrável, exposto ao desamparo primário de insuficiência psicomotora e linguística, que o tornam dependente (PEREIRA, 1999). O nascimento da mais nova dos Lispector se dá em plena marcha, situação na qual falta até mesmo o amparo físico de um lar, num lugar que não é nada mais do que um espaço transitório, reforçando a impertinência. Uma ausência se instaura, ocasionada por múltiplos fatores; em vez de sanada, irá se transformando para se repetir. Radicada com a família no Brasil, Clarice encontrará sua forma de expressão na língua portuguesa. A escritora revela em suas crônicas o vínculo com o idioma: “fiz da língua portuguesa minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo” (LISPECTOR, 1999, p. 320), e assim podia “pertencer um pouco a mim mesma” (LISPECTOR, 1999, p. 110). Estabelecer a relação com a língua foi uma apropriação de uma língua reconhecida como materna e de si mesma como pertencente a algum lugar. Segundo Gilberto Martins, por meio da escrita e da criação, a territorialização, este pertencimento, parece garantido, pelo menos temporariamente (MARTINS, 2010, p. 16, 17). Nem a própria Clarice nem outros de seu convívio questionavam o vínculo estabelecido via língua/linguagem.

Deste modo, o capítulo versará sobre como se constrói a poética de exílio na narrativa clariceana, tanto pautada no traço cultural de sua judeidade quanto em sua forma de expressão poético-narrativa. Em sua obra, a idéia de exílio é uma invenção literária, desde a perspectiva da autora, perpassada pela noção/invenção/reinvenção da relação do sujeito com o espaço e em pleno diálogo, muitas vezes omitido ou pouco explícito, com a dimensão cultural que o termo agrega em si. Esta dimensão ganha relevância em minha leitura. De fato, o movimento requerido pelo nomadismo evidencia o espaço físico, geográfico, de certo modo elevado à categoria de personagem. Se em *O lustre* tal relação ainda aparece embrionária e não totalmente explícita, em *A cidade sitiada* está às claras; já em *A maçã no escuro*, o personagem masculino se faz na exata medida de sua interação com o espaço por onde se move, quer

o descampado, quer a fazenda, ou o espaço abandonado e de retorno, na cidade, pelos quais sua busca pela linguagem o obriga a peregrinar. Para pintar um pano de fundo, vale ressaltar o modo como, entre a diáspora e o exílio, a experiência de indivíduos e de grupos se repete ao longo da história; este retorno também ecoa na ficção de Lispector.

Do ponto de vista da conceituação, a diáspora é a dispersão de povos por motivos políticos ou religiosos, por perseguição de grupos dominantes intolerantes, o que fica bastante claro em narrativas como *No Exílio*, de Elisa Lispector. De modo análogo, entendo o exílio como expatriação forçada ou voluntária, degredo, desterro, o lugar onde o exilado reside, em seu sentido literal; quanto ao sentido figurado, refere-se à idéia de lugar desagradável de habitar, ou o lugar que não se sente, propriamente, seu. O primeiro vocábulo se enquadra na narrativa da questão judaica, primariamente no que tange ao povo como um todo, em busca de sua terra, dela saindo ou para ela retornando, e se irradia para os movimentos mais familiares ou individualizados.

Do ponto de vista histórico-cultural, vários eventos obrigaram povos como os judeus a empreender a diáspora ou os fizeram enfrentar o exílio. Em épocas mais recentes, um sistema intolerante espalhado pela Europa resultou em um dos mais emblemáticos e cruéis ataques ao povo judeu, e nova diáspora foi necessária, incluída aquela empreendida pela família Lispector, conduzindo-os ao exílio, conforme ficcionalizado por Elisa. Esta trajetória diaspórica, porém, repercute de outras formas na história desta família, e se torna até mesmo um traço identificador, mesmo depois de já estabelecida no Brasil. Os reflexos se fazem presentes, como uma espécie de perpetuação, na obra de Clarice Lispector, permitindo-lhe utilizá-los como matéria para invenção ficcional. Sem dúvida, os enigmas da condição humana, mesmo ficcionalizados, atestam a busca pela resposta na repetição do enigma, algo perseguido por Lispector, negando-lhe a simplicidade.

Como já mencionado, a obra de Clarice Lispector constrói uma trajetória exílica poeticamente narrada, na qual percebemos de início uma certa repetição da experiência diaspórica compartilhada, seja com grupos específicos, seja como traço definidor da condição humana em um constante devir. Tal trajetória pode ser lida através dos textos clariceanos, e é da mesma forma reveladora da condição exílica para além da experiência pessoal da escritora e de sua família, embora a use como base para sua ficcionalização, mais ampla e abrangente a ponto de expor a situação humana de exílio em suas distintas formas. Repletos de imagens, os textos convidam ao olhar, mas de modo particular; ler Clarice, sobretudo *O lustre* e, diria, também os próximos dois

romances, de 1949 e 1961, requer um olhar inquieto, nômade, porque resistente à fixidez de chaves de leitura, em trânsito constante por entre conceituações mais abertas e abrangentes de gênero, forma, temas.

Teoricamente, tal olhar nômade transita livremente por entre a literatura e a cultura, o texto literário e o tecido do vivido, vagueando também por outras áreas do saber humano, como a filosofia; entretanto, não é raso de teoria ou de crítica, e nem poderia sê-lo. Antes, trata-se de um olhar atento às mediações culturais e seu impacto sobre o fazer literário, e ambiciona a resistência e a ruptura com a fixidez de gêneros, teorias e conceitos; o olhar que vagueia e enxerga mundo e homem ora daqui, ora de acolá, sob prismas – óculos – culturais que apreendem o movimento diversificado das imagens que vão compondo a idéia clariceana de exílio. Nômade como a escritora precisou ser, como sua escritura se tornou em sua riqueza imagética, em suas inúmeras possibilidades de uso e construção da linguagem, na qual se refugia e a um só tempo é seu ponto de partida e de chegada. Sem dúvida, ler Clarice exige colocar no horizonte de leituras seus vários textos, que de certa forma se repetem e se complementam, num processo de autoplágio ou de recriação, de transposição do texto em seu nomadismo, em sua inquietude[2].

Eurídice Figueiredo, em *Conceitos sobre Literatura e Cultura* (2005), citando Walter Mignolo, diz que as teorias viajam e reestruturam-se, pois ao chegarem a lugares diferentes, são transformadas. Roberto Schwarz (1977) já havia discutido algo semelhante em "As idéias fora do lugar", e em "O entre-lugar do discurso latino-americano", Silviano Santiago (2000) versa sobre como um escritor trabalha sobre outro texto, um texto alheio, brincando com os signos de outro escritor, de outra obra. Teoria e literatura são, assim, o resultado de um ir e vir constante, um território ainda a ser totalmente desvendado e sempre às voltas com essa impossibilidade de totalidade, devido à sua mobilidade. Como viajam tanto pelo espaço como pelo tempo, as teorias mais recentes lançam nova luz sobre os estudos de literatura, mesmo os que já possuem vasta fortuna crítica, como é o caso da autora em foco. Portanto, é pertinente analisar como as novas perspectivas teóricas permitem outro olhar, uma necessária (re)leitura sobre a obra de Clarice Lispector, escritora essencial da literatura brasileira. O

[2] Apenas para ilustrar o exposto, podemos perceber como Clarice escreve crônicas e depois as reescreve ou republica como contos, ou vice-versa, e como idéias e imagens nos romances são retomadas/ reaproveitadas em sua carga poética e narrativa em outras obras. Martim e Macabéa se deparam com a referência, nesta metafórica, simbólica, e naquele literal, de asfixiar um passarinho; o espelho é objeto/imagem recorrente; há ainda personagens que precisam de algo/alguém como conexão com o mundo, etc.

nomadismo do olhar, que já não se quer fixo, se alia ao teórico, esgarçando os limites antes tão rígidos para apresentá-los móveis e em mutação. De formação cultural e religiosa judaica, parece haver um diálogo constante de sua obra com a história dos judeus, conforme reconhecem alguns estudiosos e conforme as relações que já estabelecemos. Nelson H. Vieira, por exemplo, em 1988 escreveu no *Zero Hora*, jornal do Rio Grande do Sul (artigo depois republicado na revista *Remate de Males*):

> Apesar de Clarice Lispector ser judia, ela nunca quis ser considerada como uma escritora judia nem aderiu à comunidade judaica no Brasil. (...) Ela não negava ser judia, mas como escritora desejava ser conhecida como brasileira. (...) a obra de Clarice Lispector é um testamento ao seu calibre nacional, internacional e modernista como escritora que aproveitava de tudo ou adaptava aquilo que pudesse ser investido na criação de sua prosa original. Deste ponto de vista, nota-se através de sua linguagem mística e espiritual mais o seu interesse por uma temática evocativa da Bíblia, sobretudo o antigo Testamento, uma certa afinidade com a literatura e a cultura hebraica. O seu emprego de mitos judaicos reflete também uma intuição com a cultura e o pensamento hebraico.
>
> Era muito provável que ela tivesse aprendido muito da cultura judaica do seu pai, que lia diariamente a Bíblia. Esta narrativa revela o tom bíblico e irônico, relembrando a ideologia de questionamento que se relaciona com o pensamento da herança hebraica. (VIEIRA, 1989, p. 207, 208)

Vieira concentra seus comentários em como tal influência é mais evidente em *A hora da estrela*, a narrativa à qual se refere no trecho citado. Para ela, a novela está "repleta de tom e filosofia judaicas", e "parece ser um tipo de resposta ou um testamento ao seu implícito judaísmo" (VIEIRA, 1989, p. 207). No entanto, as considerações também servem de ponto de apoio para pensar sobre como as marcas deste conhecimento religioso e de outros conhecimentos culturais podem ser analisadas à luz da crítica biográfica, de modo dialógico e transitório: não apenas na relação vida/obra, mas na relação obra/vida, ou seja, no movimento duplo de conhecimento e construção do entendimento da obra da autora através de sua vida, bem como de sua vida através da obra. Neste respeito, também Gilda Salem Szklo (1989) e Berta Waldman (2003) pesquisam aspectos da 'judeidade' de Clarice presentes em seus textos. Szklo trata do conto "O búfalo", para estabelecer relações com a herança mística judaica, ao passo que Waldman, com mais detalhamento, busca os rastros e refaz os passos de Clarice por entre toda a cultura e o legado judaico que chegaram até ela, identificando as marcas (claras ou sutis) deste diálogo com o judaísmo no conjunto da

literatura clariceana[3]. De suas importantes pesquisas e conclusões, neste momento convém destacar que, se na cultura judaica o elemento fundamental e central é a "ordem significante da linguagem" (pautada no texto sagrado), acima tanto da ordem interpretativa quanto da ordem do significado, cujo campo pode ser infinitamente multiplicado (cf. WALDMAN, 2003, p. 3 – 45), Clarice Lispector pode dialogar com essa tradição ao se lançar em seu trabalho com a linguagem, uma tentativa de desvendar/revelar a palavra, representar o inominável, o absoluto. Assim fazendo, a autora deixa entrever, novamente, a tensão de sua literatura que deseja desvencilhar de uma herança ao mesmo tempo que reelabora vários aspectos de sua judeidade. Para Waldman, Clarice "opera seu judaísmo tentando se desenlaçar dele", conforme explicita:

> curiosamente, seus textos tem a marca dessa mesma operação, deixando-se mover por deslocamentos. Dubitativa e errática, sua linguagem busca aproximar-se da nebulosidade do que não tem nome, do que não pode ser representado, o que a obriga a retornar, perfazendo o movimento tão familiar aos comentadores exegetas das Escrituras enlaçados no vazio e na impronunciabilidade do nome de Deus. (WALDMAN, 2003, p. 28, 29)

Sem dúvida, os textos de Clarice revelam seu conhecimento de textos religiosos, de textos bíblicos e da tradição oral judaica. Seu trabalho de linguagem revela uma inquietação expressa nas personagens, e tampouco seus leitores passam incólumes. E em sua relação com a escritura, elementos de vivência parecem se imiscuir em seus textos. Talvez este seja o ponto mais significativo, entender como a obra lança luz sobre a escritora, nos moldes da já citada ideia de que as obras respondem pelos exilados. Falo, portanto, da criação de uma escritura nômade e errática por uma mulher escritora que, herdeira de uma tradição pautada no exílio como experiência, inicialmente desenvolve em *O lustre* a possibilidade de um entendimento do próprio homem como um ser exilado, lidando com a falta, com a ausência e com o espaço. Por outro lado, as obras subseqüentes já serão produzidas no contexto mais específico de uma autora que vivenciou o afastamento de seu país e de sua língua por dezesseis anos, nos quais transitou por lares literais provisórios, tão incertos quanto as designações de trabalho de seu marido diplomata. Paralelamente, ao passo que surgem novas exigências de leitura sob a insígnia do nomadismo temporal a que nos vemos submetidos, a possibilidade de ler um nomadismo também nas teorias e conceitos que permitem compreender a escrita

[3] Como vieira, Waldman procede seu estudo da obra de Lispector dentro de um contexto maior, o da literatura judaica no Brasil.

clariceana dá um vislumbre da linguagem nômade de seus textos, visto ser esta ponto de partida e de chegada de sua criação literária. Seu traço de judeidade mais marcante, porém, não está pautado na repetição da experiência efetuada por sua ida para fora do Brasil, mas sim na criação literária de sua poética de exílio.

A questão da diáspora pode ser relevante para a configuração desse modo não fixo de olhar, ao passo que de modo mais amplo pode, também, ser estendida para além de um povo específico e se repete de vários modos ao longo da história da humanidade. Como traço não exatamente distintivo, mas até o ponto de se tornar identificador, a diáspora marca o povo judeu, embora também o faça com outros povos, mesmo na atualidade. Como ponto de partida para sua compreensão e relevância na escritura clariceana, parece-me necessário seguir o caminho apontado por Stuart Hall e pensar a diáspora refletindo sobre a terra no e do exterior, considerando como tal reflexão parece delineada na escritura de Clarice, quer como influência cultural, quer como elemento constitutivo de seu texto, como ação das personagens, desde Virgínia, mas que se repete em Lucrécia e em Martim. Paralelamente, também parece necessário considerar as idéias de desterritorialização e reterritorialização. Sem dúvida, devemos hoje repensá-las, posto que agora já as repensamos, bem como ao exílio, desde outro tempo, atravessados que estão (e que estamos) pelas marcas do tempo decorrido – desde um futuro que nos permite voltar os olhos para o passado – e reconstruí-lo, considerando o que veio depois. Sem dúvida, temos em mãos um aparato teórico que nos permite explicar com as ideias e as teorias de hoje o que foi poeticamente narrado no passado.

Estar longe do Brasil provavelmente era para Clarice Lispector um exílio (in)voluntário, uma contradição entre seus desejos e anseios de mulher escritora e seu desejo como mulher que optou por constituir família ao lado de Maury Gurgel Valente, um diplomata. Tais contradições são bastante relevantes para pensar o projeto intelectual de Clarice, para compreender boa parte de sua obra, bem como para (re)pensar narrativas atuais perpassadas pelos movimentos migratórios que sempre existiram na história da humanidade, e se acentuaram nos últimos séculos. Mesmo indiretamente, portanto, a escritora, como intelectual, fornece uma base para reflexões sobre a produção cultural oriunda dos movimentos de deslocamento, que poderiam ser suscitadas, por exemplo, em obras como *A hora da estrela*[4].

[4] Dentre a produção cultural mencionada, encontram-se as chamadas literaturas migrantes, dando margem à ideia de transculturação narrativa. O conceito é utilizado pelo crítico uruguaio Angel Rama (1982) a partir da apropriação do sentido de transculturação definido por Fernando Ortiz (1940). Ortiz,

Efetivamente, muito se destaca o quão enigmático pode ser o texto clariceano ou o quão solitária a escritora se encontrava em nossas letras; por outro lado, também se notam em sua escritura, na composição de seus textos e de suas personagens, solidão e enigma que remetem a este território desconhecido, o exílio, por serem dele oriundas, apresentando-se repetidas vezes em seus textos. De modos diferentes, estas marcas se fazem presentes e se repetem em *O lustre* e em seus livros escritos em território estrangeiro; portanto, até certo ponto – o ponto do limite da relação vida/obra –, essas narrativas podem ser lidas como externando uma sensação de solidão exílica intrinsecamente humana, extrapolando a experiência pessoal, que não é unicamente da autora, tampouco totalmente alheia, percebida desde antes do interstício entre o exílio e a diáspora que marcaram sua vida de escritora entre os anos de 1940 e 1960. Parece apropriado pensar, no entanto, que, embora o período literal de tempo que Clarice Lispector vivenciou o exílio e passou pela experiência da diáspora tenha sido de quase dezesseis anos, de 1944 a 1959, as marcas deste deslocamento são ainda visíveis por toda sua vida literária, culminando em *A hora da estrela*, novela escrita em 1976/77. Um olhar enviesado para seu projeto literário será de auxílio para os estudos contemporâneos ao delinear as formas como a escritora ou suas obras/personagens dão indícios de uma literatura entendida também como representação e auto-representação de grupos sociais marginalizados e seu lócus enunciativo, representações estas atravessadas por práticas culturais diversas, em mutação, num processo contínuo de múltiplas e mútuas interferências.

Assim, os capítulos três e quatro se complementarão para definir uma poética e um estilo de escrita de exílio como condição humana, apresentada nas personagens, sob o prisma da literatura de Clarice Lispector, sendo, portanto, invenção clariceana. O

---

crítico cubano dedicado à reflexão acerca do fenômeno da mestiçagem em seu país, concebe a transculturação como um processo (uma espécie de percurso) dinâmico de transição de uma cultura a outra, com suas perdas e desligamentos, por um lado, ao passo que, por outro, novos processos e fenômenos culturais são criados (aculturação, desculturação, neoculturação). Já o conceito de transculturação narrativa surge quando o sentido inicial, antropológico e cultural, é transposto para as obras literárias, nas quais três operações são fundamentais, além das perdas, seleções, assimilações e redescobertas simultâneas, remanejadas culturalmente: o uso da língua, a estruturação literária e a cosmovisão (cf. REIS, 2010, p. 465 – 488). De fato, não é isso o que Clarice faz em sua literatura, mas o elemento cultural presente, assim como as ideias de percurso e deslocamento, *grosso modo*, dialogam com a figura do escritor personagem Rodrigo S. M. que decide transformar em literatura as peripécias da protagonista Macabéa, às voltas com seus problemas de adaptação a uma cidade culturalmente diferente e repleta de elementos de uma cultura estrangeira dominante, além de criar o intertexto com o texto bíblico referente ao povo guerreiro macabeu e sua revolta contra a dominação dos exércitos helênicos. Assim, de certo modo, a literatura de Clarice coloca estas questões em perspectiva em *A hora da estrela*, mesmo que apenas como leve referência.

terceiro capítulo apresentará minha leitura de *O lustre*, iniciando um percurso a partir das cartas de Clarice Lispector, vendo-as como documento importante para lançar luz sobre as impressões da autora sobre seu próprio trabalho e sobre aspectos de sua permanência longe do Brasil, para em seguida tratar do texto mais especificamente. Este capítulo assenta as bases para o entendimento de um estilo poético-narrativo capaz de constituir um mosaico com as variadas facetas da condição exílica percebida/representada por meio das personagens. Neste ponto, a interação com o espaço ganha relevância, conforme se poderá ver através do texto: o espaço se desenha e é redesenhado como uma faceta da exteriorização da condição exílica do indivíduo, mimetizado na ficção e/ou fora dela. A análise de *O lustre* é o precedente para uma leitura similar, reconhecendo um certo movimento repetitivo, que ressoará em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*. Os protagonistas Virgínia, Martim e Lucrécia representam distintas facetas da relação ser/exílio/espaço; estes dois últimos romances são totalmente concebidos em território estrangeiro, sofrendo as possíveis influências da vivência da autora.

Logo após iniciar definitivamente sua vida literária com a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943 (relembramos que já havia publicado alguns contos e artigos), muito bem recebido pela crítica[5], Clarice Lispector viu-se obrigada a deixar o Brasil, o país que havia adotado conscientemente como seu, para acompanhar o marido diplomata. Durante um período de 16 anos, a autora vivenciou a experiência de um exílio, de uma diáspora, enquanto perambulava por vários países europeus, Marrocos e Estados Unidos, atuando como correio diplomático. Porém seu olhar permanecia constantemente enviesado, muitas vezes ausente da realidade circundante em terra estrangeira, voltado para o espaço de seu desejo de regresso.

Também suas cartas enviadas para amigos e parentes comprovam a sensação exílica que ganharia contornos poéticos de ficção em seus textos. Seu olhar estava, na

[5] Em 1944, "Sérgio Milliet escreve uma crítica entusiasmada para sua coluna 'Últimos Livros', do diário *O Estado de S. Paulo*, em 15 de janeiro, relatando desde seu enfado diante do 'estranho' nome da autora – que acreditava ser um pseudônimo – até a surpresa que a leitura lhe causara. Muitos outros nomes aplaudiriam a estréia de Clarice, entre os quais Guilherme Figueiredo (*Diário de Notícias*, 23 de janeiro), Roberto Lyra (*A Noite*, 30 de janeiro), Breno Acioly (*O Jornal*, 30 de janeiro), Lauro Escorel (*A Manhã*, 2 de fevereiro), Dinah Silveira de Queiroz (*Jornal de Alagoas*, 27 de fevereiro), além dos amigos Lêdo Ivo (*Jornal de Alagoas*, 25 de fevereiro) e Lúcio Cardoso *(Diário Carioca*, 12 de março), para citar só alguns. As resenhas continuariam a aparecer até o segundo semestre do ano, com destaque para a atenção dada ao livro por Antonio Candido na *Folha da Manhã*: ele primeiro o cita, ao final de um artigo (*Língua, pensamento, literatura*, de 25 de junho), para dizer que o abordará exclusivamente em próximo texto, como de fato o faz, em 16 de julho. " (GOTLIB, 2004, p. 15)

verdade, direcionado para a vida no Brasil, local onde estabelecia laços literários e de amizade, além dos membros de sua família. Era neste país que ansiava levar adiante seu ofício de escritora em língua portuguesa, com clima sentimental e moral bem brasileiro. De fato, por saber outros idiomas e por ter a oportunidade de ser bem relacionada socialmente, Clarice poderia ter se tornado uma escritora conhecida, e consagrada, caso escrevesse e publicasse em outras línguas; entretanto, sua produção em outro idioma foi mínima, mostrando sua disposição em estabelecer uma relação íntima com a linguagem verbal, literária, apenas em português e o mais restrita possível com qualquer outro idioma[6]. Bem mais tarde, em uma entrevista dada em 1976, afirmou:

> quando eu estava em Washington, num coquetel, um homem ficou me olhando, me olhando, chegou perto de mim e perguntou: "Você é russa?". "Eu nasci na Rússia, mas não sou russa não, por quê?". "Porque você tem o tipo fino dos russos". Eu perguntei quem ele era e ele disse não sei o que Tolstói; era parente de Tolstói. (SANT'ANNA, 2013, p. 236)

Negando sua nacionalidade estrangeira, apesar de reconhecer o nascimento fora do Brasil, Clarice reafirma ser brasileira, reforçando seus laços com a língua de seu país. Queria ser escritora de língua portuguesa, pois chegou a afirmar:

> Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que minha abordagem do português fosse virgem e límpida. (LISPECTOR, 1999, p. 134-135)

Portanto, Clarice não estabeleceu esta relação com nenhuma outra língua, apesar de ter chegado a falar e escrever com fluência porque eram as línguas em uso nos seus ambientes sociais. Mas, se conhecer outros idiomas conspurcava sua própria abordagem da língua portuguesa, esta ainda permanecia como essencial para sua criação: de fato, talvez fosse esse contato puro, incontaminado e íntimo entre língua e ser que ela buscasse em sua literatura, como seria demonstrado através de Martim, em *A maçã no escuro* – o homem que busca a linguagem, que sente poder reinventar a si mesmo através do domínio da palavra. Clarice não consegue, exatamente, desvencilhar-se dos outros idiomas mesmo ao negar influências de outras línguas por justificar sua pronúncia dos erres (que muitos identificavam como um sotaque estrangeiro) como

[6] Clarice escreveu o livro infantil *O mistério do coelho pensante* em inglês, enquanto morava em Washington, alegando que o fez com um objetivo específico e doméstico, pois simplesmente atendeu a um pedido de seu filho; o livro foi escrito em inglês para que a empregada pudesse lê-lo para o menino.

defeito de dicção em virtude de sua língua presa; no entanto, não desiste de fazê-lo, para reafirmar sua ‘brasilidade’. Trata-se, ao mesmo tempo, da inscrição de sua negação do exílio. Se Clarice emprega esta palavra em sentido pessoal, não o faz para descrever-se como exilada durante seu período fora do Brasil no sentido mais comumente compreendido; porém sua obra dá mostras claras de uma sensação exílica bastante arraigada, intrínseca ao ser.

Assim, sua menção/significação é sutilmente construída como sugestão poética em seus romances. Inicialmente vista na relação com as personagens, é também transferida para a relação com a linguagem, evocando sempre uma ausência, uma perda ou uma dor. Em Clarice, a relação com a linguagem é, como o nascimento, o início de um exílio e, portanto, uma experiência dolorosa. Embora Clarice Lispector não estivesse fora do Brasil como exilada, tampouco poderia dizer que estava por vontade própria, sem a imposição dos condicionantes sociais aos quais estava submetida em sua posição de mulher e esposa de diplomata a partir da década de 1940. Há um matiz diferente, pequeno, talvez quase imperceptível: não estava fora porque queria, e sim porque outros queriam que ali estivesse, no pleno desempenho de funções normais e adequadas a uma mulher naquele contexto. As convenções deveriam ser seguidas, seu papel social como mulher impunha obrigações e comportamentos: casar, ter filhos, acompanhar o marido e apoiá-lo em sua carreira antes de dedicar-se à sua própria. Portanto, a idéia de exílio presente nos textos de Clarice se constrói a partir de uma concepção histórico-cultural acerca do próprio homem, aliada a uma história pessoal que remete a uma herança compartilhada.

Se a produção de Clarice Lispector nesse período fora do Brasil, englobando os romances *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, dá conta de uma etapa de trabalho árduo e vagaroso, mais ou menos semelhante, *O lustre* é uma nota um pouco dissonante, pois pertence ao período imediatamente anterior e à fase inicial de sua vida no exterior. Não obstante, é do espaço estrangeiro que Clarice troca cartas com Elisa acerca da obra, seu enredo e personagem. Nestes textos paralelos, é possível perceber o olhar da autora sobre sua produção, o que certamente torna mais interessante a leitura. Ao longo deste período de escritura se vai gestando uma poética que, iniciada mais claramente no segundo romance, apresenta desdobramentos nas duas obras produzidas no estrangeiro, nas quais a inscrição de tal poética se faz notar, determinando certa unidade, embora não necessariamente uma complementaridade. As circunstâncias de vivência e de escritura, externas ao texto, não se alteram muito, assim como as possíveis

interferências que poderiam gerar no trabalho da autora. O período de escrita é intercalado pela produção de contos publicados em jornais no Brasil e que eram sua conexão com o público brasileiro. Todavia, não tiveram a mesma recepção pela crítica que seu primeiro romance, em especial *O lustre*, um livro que, segundo Clarice, já estava pronto no Brasil, dando-se em Nápoles apenas seu encerramento antes de um período de apatia, descrito como o de um sonho estéril, de meses sem escrever. Mas o anterior momento de indecisão quanto ao matrimônio – Clarice teria se aconselhado com o chefe no jornal onde trabalhava, e este lhe teria dito que não poderia ter esperanças românticas com seu amigo Lúcio Cardoso, devido à sua condição homossexual – é sucedido pelo noivado, o casamento com Maury Gurgel e a ida para Belém, longe do circuito das letras brasileiras próximo à então capital federal, antes do embarque para a Europa.

Foi este o período conturbado durante o qual Clarice produziu grande parte de *O lustre*, cuja conclusão ocorreria na Itália. Na edição de 1946 da Livraria Agir Editora (portanto, primeira edição da obra), ao término do texto há a indicação na página 341: *Rio, março de 1943. Nápoles, novembro de 1944*; as edições mais recentes de *O lustre* retiram estas anotações indicativas dos espaços de concepção criativa da obra, bem como a dedicatória à irmã Tania no início. A correspondência pessoal entre as duas irmãs registra que o livro foi tema de várias conversas, nas quais a autora sentia necessidade de falar sobre as personagens, em especial Virgínia, de certo modo justificando suas atitudes e características. A datação apresentada nas primeiras edições localiza especificamente dois lugares de produção de *O lustre*, inicial e terminal, ignorando os ambientes transitórios entre um e outro, como Belém, no Pará, ou Marrocos. Cabe notar que, mesmo à revelia, caso a autora desejasse extirpar qualquer forma de conexão evidente entre ficção e elementos de sua vida particular, o espaço estrangeiro se impõe sobre a feitura do livro, marcando o local de distanciamento, a terra de um princípio de exílio particular, diferenciado. Em sua ficção, demarca dois espaços simbólicos mimetizados na relação entre a personagem, a família e outros de seu círculo, e entre a região interiorana, onde a Virgínia menina mora, e a cidade para onde se dirige posteriormente e tem suas experiências de mulher adulta, exteriorizando uma tensão sempre presente que não poderá ser sanada ao longo da obra.

Neste livro, onde cria uma atmosfera quase alucinante, tensa e atordoante, segundo o comentário de Ferreira Gullar (GULLAR, 2007), Clarice deixa transparecer uma realidade estranha, transfigurada. Desde a sensação de solidão buscada por

Virgínia, heroína pouco inteligente, tão diferente das demais personagens protagonistas clariceanas, percebe-se uma sensação de deslocamento, de desacerto e descompasso com o ambiente externo, semelhantes às condições próprias de uma situação de exílio. Porém, talvez sua ausência de inteligência também resulte na ausência da percepção de sua real condição, e para ela o sentimento não seja aniquilador; ao contrário, o isolamento concedia vida ao casarão e à personagem, segundo sua forma de encarar a situação. Ainda que aliado à ideia de ausência, de vazio, é uma forma intensa de vida, única e isolada, sem depender de outras formas vivas, numa sensação individual de existência básica, primitiva. Esteticamente, é outra versão de exílio, em si mesma, mas numa criação bastante peculiar, única, narrada poeticamente sem, contudo, excluir o exílio como imposição de ruptura. No romance, a determinação do pai sela o futuro de Virgínia e do irmão Daniel longe do território da infância, destinados à vida urbana. Este é o momento da ruptura literal, espacial, dos tênues elos de conexão dos membros de Granja Quieta, exilando as crianças e, fica subentendido, isolando ainda mais os adultos em seus mundos particulares, apesar de coabitarem no mesmo espaço.

Podemos, portanto, até mesmo aproximar essa forma de refletir sobre o exílio pautada na ficção de Clarice Lispector com a proposta por Edward Said (2007) para pensar a ideia de orientalismo: ambos podem ser pensados como uma invenção de outrem. Em suma, é o modo clariciano de inventar e recriar um exílio no qual perdas, ausências, dores e algumas imposições, matizadas em diferentes graus, mas ainda assim violentas, embora simbólicas, a lançaram e, como escritora, utilizar essa matéria de sua vivência pessoal ou legada culturalmente traduzida em sua literatura. Suas narrativas, líricas sob vários aspectos, resultantes deste processo de criação ficcional, por vezes são escritas como se tudo se isolasse, encontrasse sua forma de vida à parte de tudo o mais, como elementos esparsos, desconectados em meio a um espaço meramente preenchido por objetos que nem chegam a compor um conjunto, como fica evidente no romance *O lustre*. De fato, a leitura deste romance revela um texto de densidade desconcertante, abrindo caminho para o terceiro romance, igualmente revelador sobre o fazer literário da autora, distanciado das convenções de uma literatura mais facilmente assimilável.

Quanto ao quarto capítulo, este tratará de aspectos que, em seu conjunto, revelam como a poética de exílio pode ser lida como uma espécie de estilo de escritura que Lispector utilizará em *O lustre*, mas que de algum modo ainda perseguirá e desenvolverá nos dois próximos romances, escritos totalmente em território estrangeiro. Neles, as evidentes diferenças os fazem obras únicas no que concerne à narrativa, ao

narrador e à estrutura, por exemplo; porém, é possível notar certo padrão de repetição, apesar de sua variação, na questão do espaço e do retorno. Efetivamente, o capítulo quatro ainda será dedicado a *O lustre*, fazendo apenas algumas breves menções aos próximos romances para indicar como *A cidade sitiada* será o romance que dará certa continuidade à poética desenvolvida em *O lustre* e como esta ainda seguirá persistente em *A maçã no escuro*, embora com dimensões e padrões diferenciados. Este aspecto de certa continuidade me parece bastante intrigante. O terceiro romance de Lispector é uma narrativa anacrônica, atemporal, porque quase medieval, apesar da data pouco precisa do romance: "O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso" (LISPECTOR, 1975, p. 12). De fato, esse 'algum progresso' dará a tônica da narrativa, do espaço em construção e da personagem, quem escapa da falta de inteligência de Virgínia, mas ainda erra pelo território físico e simbólico em construção. Lucrécia Neves olha a cidade, e é por seu olhar errante e desejoso de ir embora que nomeia as coisas em seu espaço, relegando a linguagem a segundo plano, exilando-a em certo sentido. Criada em paralelo com a experiência pessoal de vida da escritora em Berna, Suíça, a ficcional S. Geraldo surge nas páginas do novo romance à luz (ou à sombra) desse espaço geográfico estrangeiro. Para além de seu tempo, a cidade sitiada se torna quase um organismo vivo, um convite ao olhar em seus contrastes, a cidade ao redor de seus habitantes.

Mais tarde, *A maçã no escuro* seria um romance escrito com constantes interrupções, iniciado em 1952, terminado em 1956 e publicado em 1961. Como ressonância da poética iniciada em *O lustre*, no protagonista do quarto romance há uma tendência ao exílio mais como opção do que imposição, necessidade. Martim, como as personagens anteriores, também se encontra na impossibilidade de dominar a realidade circundante, e é a ela submetido através do exercício de sua reconstrução, segundo Marly de Oliveira (1966). A reconstrução da realidade é feita de modo que acarreta uma relação com o espaço no qual se desenvolve, marcando também a relação estabelecida entre a autora e o espaço estrangeiro circundante, visto que na época de produção Clarice morava em Washington, nos Estados Unidos. Para Martim, desde o início da narrativa, é necessário fugir, deixar atrás tudo o que é conhecido para escapar das consequências de um suposto crime cometido. Tecendo um paralelo com a herança histórica de Clarice acerca do texto religioso e do povo judeu, há certa analogia com Caim, o primeiro assassino da história humana segundo o registro bíblico de Gênesis, quem fora banido do solo que lhe era conhecido tanto como castigo como para a

preservação de sua vida. Além disso, algo na narrativa sobre Martim se relaciona também com a antiga provisão das cidades de refúgio já localizadas no espaço geográfico do que seria a terra prometida, separadas para quem cometesse assassinato sem premeditação, mas através de um ato repentino que resultasse em morte[7].

Segundo o aqui exposto, portanto, a indagação proposta versa sobre a possibilidade de rastrear no romance de 1946 o início definido de uma poética de exílio, bem como o desenvolvimento de um certo estilo de escritura, percebido também nos próximos dois romances de Lispector. Sua menção ajuda a entender que os textos de Clarice Lispector escritos fora do Brasil, sob uma nova perspectiva, à luz de teorias recentes, compõem uma *voz* provinda do exílio que se constitui em espaço ficcional sobre o qual a escritora estrutura poeticamente as narrativas. De fato, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* não são propriamente uma continuidade, mas apresentam outras dimensões de um estilo em desenvolvimento que será retomado anos depois na novela *A hora da estrela*, o que dá evidências de sua permanência na literatura clariceana. São estas as linhas que delineiam a narrativa do exílio como criação poética segundo Clarice Lispector.

Para a leitura que proponho, considero o texto clariceano maleável e mutante, escapando a leituras limitadoras e dando abertura a outras novas. De modo que, apesar da necessidade do recorte, reconheço que o germe da narrativa poética de exílio não é exatamente uma novidade em *O lustre*, posto que já aparece na construção da personagem Joana, no romance de estreia *Perto do coração selvagem* (1943). Mas é no segundo que se pode notá-la com mais ênfase, e é também este romance que

[7] Na história do povo hebreu, segundo a Bíblia, há outras referências ao banimento não exatamente como castigo, mas como provisão para preservação da vida. Segundo o registro da lei mosaica, encontrado no Pentateuco (conjunto de livros reconhecido pelos judeus e inserido na Bíblia cristã), o causador de uma morte acidental poderia se livrar da punição que exigia 'alma por alma', mas deveria ele mesmo se auto-exilar por imediatamente empreender uma fuga, uma corrida por sua vida em direção a determinadas cidades que deveriam recebê-lo, pois seria perseguido pelo vingador de sangue. Esta figura poderia ser algum parente da vítima, tendo o direito de executar o assassino sem sofrer qualquer tipo de retaliação, uma vez que apenas exigiria o preço devido à vida perdida: uma vida pela outra. Uma vez dentro da proteção da cidade de refúgio, porém, fazia-se necessário que o homicida não intencional permanecesse dentro dos portões para preservar sua vida, pois caso se distanciasse e fosse alcançado pelo vingador de sangue, sequer teria o direito de se defender. O período necessário de permanência naquele lugar de banimento poderia ser toda sua vida, embora a morte do sumo sacerdote também estabelecesse sua liberação, a qualquer tempo. A fuga imediata, no entanto, exigia deixar para trás tudo o que lhe era conhecido – família, amigos, a terra natal e a terra de suas recordações. Nestes casos, o apego ao que deveria ser abandonado cobraria seu tributo (Cf. a Bíblia Sagrada, no livro de Deuteronômio, capítulo 19). Mesmo indiretamente, este relato pode ser relacionado aos acontecimentos que precipitam a fuga do personagem Martim, de *A maçã no escuro*, ao passo que permanece como inscrição de uma forma peculiar de exílio já contemplada em escritos antigos. Por outro lado, quando comprovada a ausência do suposto crime, a redenção lhe é concedida através da figura de autoridade do pai.

aparentemente apresenta uma tênue linha de conexão que possibilitará rastrear a construção dessa poética como invenção particular de exílio, narrado de diferentes modos até o quarto romance, de 1961, retornando mais tarde, na obra de 1977. Em toda a obra de Lispector, porém, os textos vão criando uma intrincada trama de referências e interferências com/em outros, abarcando contos, crônicas, romances e até mesmo cartas, exigindo a percepção de diferentes modos de apresentação do exílio, bem como uma nova atitude investigativa diante de cada 'novo' texto. Como resultado, a postura de leitura diante de *O lustre* não poderia ser repetida à risca com *A cidade sitiada* ou *A maçã no escuro*, mas estes dois últimos textos podem ajudar a complementar as conclusões acerca do primeiro, demonstrando a dimensão cambiante, inquieta e dinâmica do percurso poético de Clarice Lispector que este trabalho busca rastrear.

# CAPÍTULO 1 – SOBRE DIÁSPORAS E EXÍLIOS: INFLUÊNCIAS E RESSONÂNCIAS DE UMA CONSTRUÇÃO POÉTICO-NARRATIVA

> Viviam juntos como para ainda estarem juntos no momento da morte (...). Talvez cada um deles soubesse que poderia libertar-se unicamente por meio da solidão, criando seus próprios pensamentos íntimos e renovados; porém esta salvação individual seria a perda de todos. (LISPECTOR, 1995, p. 261)

*O lustre*, segundo romance de Clarice Lispector, publicado em 1946, não poucas vezes tem sido relegado ao conceito de obra "menor" da escritora ucraniana naturalizada brasileira. De certo modo, minha leitura se baseia numa experiência frente a um texto que, talvez não tendo ainda sido adequadamente apreciado pela crítica e pela academia, desenvolve uma poética que influenciará boa parte da obra total de Clarice. A própria frase inicial do romance – "ela seria fluida durante toda a vida" – já destaca a qualidade fugidia e mutante do texto clariceano, aplicável não apenas à personagem, um texto exigente porque seu sentido reside para além das palavras e sensações, mas mergulha profundamente nas possibilidades da linguagem e de leitura e, por extensão, revela também a faceta intrigante da autora, de tal modo que não raro obra e escritora foram vinculadas à idéia de solidão.

A epígrafe retirada de *O lustre* coloca em evidência essa experiência de existência solitária, essencial para a constituição da personagem Virgínia e sua família. No diálogo que a ficção pode estabelecer com a realidade da existência humana, a experiência da solidão está, de fato, profundamente arraigada na condição do ser, em geral mascarada no espaço entre o nascimento e a morte, eventos essencialmente solitários para qualquer indivíduo. O exílio em seus diversos matizes – eis a primeira questão a se avaliar para pensar a poética que Clarice constrói com mais ênfase a partir de *O lustre*[8]. De fato,

> há exílio e exílio. Imposto ou voluntário. Ato de obediência a agentes externos, ditados por vontade soberana ou por interesses superiores, ou ato de consciência – resposta a opção íntima, irrefutável. Não se confundem por isso as reações que os determinam. E convém considerar, *in extenso*, as conotações conseqüentes, associadas à noção física – de separação da terra natal, seguida ou não de banimento definitivo a regiões distantes, mas promovida, sempre, por agentes externos, como, também, à noção íntima – de autodegredo do mundo, seguido de mergulho no Eu.

[8] Embora Joana, de *Perto do coração selvagem*, seja uma personagem em desacerto com o mundo ao seu redor, e sua condição, em vários aspectos, seja compatível com a de quem vivencia a experiência de exílio e a viagem (percurso) seja emblemática na obra, seu caso cria uma situação peculiar que a diferencia dos demais personagens de *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, obras nas quais a experiência da narrativa exílica ganha seus contornos poéticos.

> Inclui-se, nessa opção, o voto do místico espanhol: *"Vivir quiero conmigo,/ gozar a solas del bien que debo al cielo/ a solas, sin testigo, / libre de amor, de zelo, de odio, de esperanzas, de recelo"*. A uma e outra formas de exílio se convencionou chamar, respectivamente, "exotérico" ou "esotérico". (QUEIROZ, 1998, p. 31)

Definir o exílio seria, portanto, engessar sua conceituação em determinado ponto de vista, segundo a inclinação psicológica ou acadêmica do estudioso. Buscando evitar os dois extremos – uma definição clara e precisa pautada em uma postura teórica determinada, ou a indefinição, ampliando o conceito sem limites definidos – opto por abordar e entender o exílio sob a perspectiva cultural (que abarca o filosófico, o religioso, o histórico, o político, na medida de minha necessidade de abordagem) e, mais especificamente, definindo uma poética circunscrita ao que está delineado pelo texto de Clarice Lispector. Exílio, portanto, não se refere a uma situação, mas a uma condição própria do ser representada por Clarice, em sua relação com o espaço, com a linguagem, consigo mesma e com o outro; pode ser derivada das circunstâncias ou delas prescindir, posto que, em essência, é condição intrínseca ao ser. Paralelamente, é uma forma de narrar, construída em parte da obra clariceana, constituindo uma poética, um trabalho estético que dá contornos à sua literatura.

Fatos de experiência pessoal e coletiva tornam-se relevantes por lançar luz não apenas sobre o processo de escritura e uso da linguagem como também sobre a própria construção de um projeto literário único, que ainda hoje encanta e desconcerta críticos e leitores. Embora qualquer experiência, exílica ou não, muitas vezes pareça ser compartilhada, não o é de fato; se o começo e o fim de uma vida são episódios individuais, todo o percurso 'entre', inclusive aquisição e uso da linguagem, apesar das influências do meio e da aparente companhia, são individualizados, pertencem ao foro íntimo. A necessária 'transmutação' do material lingüístico para seu emprego literário revela, semelhantemente, esta faceta única, individualizada, alavancada para outro patamar de uso, ao converter em literatura (arte) o que antes era apenas língua ou linguagem.

Também neste sentido a idéia da diáspora, do trânsito, aparece, revelando a faceta de sua interação com o meio, ou mais precisamente, com o *espaço*: Clarice não apenas faz parte de um povo cuja história está intrinsecamente ligada ao movimento de dispersão como, além disso, sua própria história familiar segue o mesmo padrão, passando por diversos territórios, geográfica e culturalmente distintos. Individualmente, a escritora se vê repetidamente empreendendo percursos geográficos que a levam para

outros lugares, distanciando, em seu caso, uma idéia mais elaborada de pertencimento a um território, menos ‘dispersiva’ e mais ‘enraizada’, vinculada a um espaço determinado de permanência. Clarice nasceu em trânsito, e praticamente cada fase de sua vida se desenvolveu em um contexto culturalmente transitório, em um espaço geográfico diferente, a saber: infância no Recife, adolescência e juventude no Rio de Janeiro, final de juventude e início de vida adulta e da vida em comum com o marido em Belém e partindo para o exterior.

A experiência se repete em sua vida literária, com a estréia promissora em plena época conturbada de trânsito entre Belém, Marrocos, Europa; pode-se dizer, portanto, que tais elementos presentes em sua vida pessoal, profissional e literária apontam para a formação de uma escritora em múltiplas diásporas, para quem a literatura se produzirá ao fluxo de um movimento inquieto, transitando nos percursos da linguagem. Mesmo sob este prisma a história pessoal e literária de Clarice Lispector se inclina em direção à história do povo judeu. A cultura legada por parte dos familiares, em especial o pai, as leituras da infância, a língua ídiche falada em casa, desenham um movimento propício a conduzi-la ao encontro com a cultura judaica em sua relação indivíduo/escrita; de fato, na relação judeu/escrita reside o foco da leitura de Betty Fuks, ao considerar o pensamento de Jacques Derrida, filósofo para quem, através da prática de desconstrução de textos pela leitura crítica, “os desconfortos hebraicos seculares da repetição do exílio e do nomadismo são o próprio movimento da escrita” (FUKS, 2000, p. 11). Partindo deste princípio, de um movimento escritural nômade e em exílio, a escrita estará, portanto, vinculada ao modo peculiar de produção da memória do povo judeu, e deixa marcas nos textos da escritora cuja formação, na infância, foi pautada nessa cultura.

Também Maria José de Queiroz (1998) se debruça sobre a relação entre o judaísmo, o exílio e a escrita, ressaltando inclusive que as anteriormente denominadas deportações passaram a receber o nome *exílio* a partir das campanhas de Babilônia contra Judá e Israel (em 597, 587 e 582 a.C, aproximadamente). Em um breve, porém esclarecedor, relato sobre a história de exílio dos judeus e dos israelitas, Queiroz cita os textos bíblicos que remetem à história de um povo marcado pela crença na determinação divina, sua errância e deportações como castigo; “Babilônia aí figura como poder do Mal”, e “o exílio visa a um bem maior: o perdão” (QUEIROZ, 1998, p. 23, 24). Anos depois, lançados na diáspora, também a língua se tornará errante (cf. GUINSBURG, 1996), e ‘os judeus nos oferecerão sua fidelidade à terra ancestral’, bem como à ‘língua sagrada’, o hebraico (que dará passo ao desenvolvimento do ídiche, ou

iídiche). Como resultado, se evidencia "o apreço ao Logos, à palavra", por parte dos judeus. De fato, "nem o exílio logrou arrefecer" tal apreço, pois após cada retorno à terra ancestral, "uma vez criado o país, e recuperada a cidade [Jerusalém], mesmo precariamente, nada mais justo que se tratasse de recuperar a palavra. Porque nela vige, eterna, a promessa" (QUEIROZ, 1998, p. 29).

Clarice Lispector talvez não tenha conseguido furtar-se ao fato de ser herdeira dessa memória cultural; aliás, trata-se também de uma herança (ou influência) direta o fato de estar intrinsecamente ligada às letras, afinal o pai, Pinkas (ou Pedro) Lispector, era dado à leitura e à boa música, desde antes de vir para o Brasil, conforme as memórias de Elisa Lispector:

> Nos dias de inverno rigoroso, quando o vento fustigava as vidraças, a tempestade de neve a poucos encorajando a sair às compras, ele sentava-se nos fundos da loja, junto à estufa, acendia o lampião de querosene, e se punha a ler. Lia de tudo quanto podia trazer das grandes livrarias nas suas freqüentes viagens. Mas, além de Bialik e Dostoyewsky, entre outros autores, também lia, ou melhor: estudava o *Guemurah* (o *Talmud*). O piedoso sentimento religioso do pai, a quem sempre vira debruçado sobre os Livros Santos, nele havia-se transformado num pensamento a um só tempo espiritual e humanista.
> O humanismo e o respeito à vida em todas as suas manifestações eram, efetivamente, os traços de seu caráter, de sua maneira de ser e de conceber o mundo. (LISPECTOR, 2012, p. 114, 115)
> Gostava de ler, o pai, e apreciava a música. Muitas vezes entrava em casa radiante: comprei entradas para assistirmos ao concerto de Yehudi Menuhim. Ou era Brailovwski, ou Arthur Rubinstein. Era sempre dele que partia a iniciativa para irmos ao teatro ouvir boa música. (LISPECTOR, 2012, p. 124)

No Brasil, dentro dos limites das imposições econômicas que a família enfrentava, algo dessa inclinação às artes foi cultivada, refletindo-se na formação das jovens Lispector. Em contraponto, na ficção, também o pai de Virgínia e Daniel, em *O lustre*, demonstra certa dose de preocupação com a apreciação artística dos filhos, fazendo-os, por exemplo, tomar aulas de música. Pedro Lispector, embora não propenso à escrita, cultivou a seu modo a relação intrínseca a seu povo por intermédio da leitura. Mais tarde, lembra Elisa,

> No que lhe dizia pessoalmente, tinha eu referido atrás ser ele um homem que sabia o que queria e agia. – É uma maneira de falar. Pois assisti a muitas das lutas improfícuas, muito sofrimento calado, apenas intuído por quem o conhecesse e amasse.
> Lembro-me de certa noite em que, após ler um de meus primeiros escritos numa revista literária, pensando e repensando com a revista na mão, falou:
> – Vou-lhe sugerir um tema. Escreva sobre um homem que se perdeu, um homem que perdeu o caminho.

> Permaneceu um bom tempo calado, depois retirou-se para o seu quarto. Nada mais acrescentou. E eu fiquei a imaginar o que o teria feito sentir-se como um náufrago, em que ponto de suas dúvidas ele se havia extraviado, ao oscilar entre dois mundos, perdido entre várias culturas. (LISPECTOR, 2012, p. 125)

A conversa não parece ter incluído as outras filhas, apesar de estas também se inclinarem em direção à escrita. Em Elisa, talvez Pedro tenha visto a possibilidade de explicitar sua relação homem judeu/escrita, elegendo-a como seu porta-voz. O que quero destacar, portanto, é a existência de uma herança legada às filhas, cultural e milenar, para além de laços meramente familiares, repassada pelo progenitor, quem então era o depositário legítimo de tal herança. Clarice dá mostras das marcas do que lhe foi legado, chegando mesmo a, indiretamente, atender ao pedido paterno: seu quarto romance será sobre um homem que, se perdeu o caminho, parte em sua busca, 'fazendo' a si mesmo no processo. Quanto à escritora, resta-nos decidir se porventura e até que ponto pôde superar sua herança, saldando qualquer dívida, e até que ponto sua escritura também apresenta qualquer traço de 'palavra ferida', usando a expressão de Waldman (2003, p. XIX), como resquício da herança familiar compartilhada e ampliada por sua vivência pessoal.

A obra de Clarice dá mostras da transmutação do material lingüístico e da experiência, bem como da busca pela expressão, pois mesmo os episódios banais se revestem da marca personalizada de sua construção narrativa: não o fato em si se reveste de importância, tampouco as ações, mas as sensações e suas propagações, em nível intelectual, abstrato, 'de' e 'em' cada personagem. Neste mesmo aspecto mais uma vez o indivíduo está inteiramente a sós e busca alguma companhia (real ou pelo viés da linguagem) para suportar sua intensidade. Por isso lemos na ficção clariceana, em especial no romance *O lustre*, e com reverberações em *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, essa poética de construção de uma narrativa em exílio, isolada e em busca de expressão, de completude. Com uma trajetória diaspórica, no sentido primário de dispersão, tanto o texto em si como as personagens se desdobram em *personas* no constante embate com a alteridade e o cerceamento, a incompreensão, a necessidade e a incapacidade de expressão; de maneira semelhante, o deslocamento e a inadaptação parecem recorrentes, aliados à sensação de desenraizamento, como se para as personagens houvesse um lugar primitivo, originário, de pertencimento, do qual foram retiradas e agora permanecem sem perspectiva de retorno. A linguagem – a expressão –

talvez seja a única forma de retorno possível, de encontro com esse lugar simbólico de pertencimento, mesmo que parcial.

A ficção clariceana mimetiza poeticamente a visão ocidental de concepção da própria humanidade, que pode se basear tanto na tradição de cunho religioso que busca fornecer uma explicação para a condição humana quanto na explicação científica sobre a evolução das sociedades humanas, do nomadismo à fixação e formação de cidades. Neste respeito, a concepção de espaço também se torna fundamental, pois o geográfico fornece o germe para a construção do espaço poético, com suas imagens literárias em movimento, estabelecendo a relação entre espaço e percurso: viagem, trânsito, território. Conforme já foi esboçado, tal visão poética parece diretamente vinculada à versão escrita mais clássica e ancestral de exílio como violenta ruptura, atrelada à ideia de punição, proveniente do texto sagrado, mítico, do relato da perda do paraíso, o lar do primeiro casal humano, diluído e difundido em muitas e variadas culturas e sociedades, embora com versões distintas.

A preservação da memória e da história permite a construção do sentido de grupo, compartilhando a experiência, algo caro à consciência judaica, provavelmente repassada, de algum modo, à escritora Clarice Lispector. A consciência judaica, voltada para o grupo no sentido de compartilhar todo um código de leis, de moral e de conduta religiosa, buscava preservar mais do que a história para as gerações futuras. Neste aspecto, também a literatura e a língua se inscrevem, a última como ‘instrumento fundante’ da primeira:

> é graças à memória que o passado flutuante pede passagem e se deposita de diferentes modos no texto literário. Invocá-la implica reinaugurar o pacto do povo de Israel e seu Deus e ‘repetir um caminho que nunca foi trilhado’, nas palavras do *Talmud*. Assim, os ecos do passado são também ecos de um porvir. (WALDMAN, 2003, p. XXII)

A relação com a memória compartilhada garantiria a repetição, o constante ‘retorno’ a um passado que se dará novamente no futuro, como ilustrado por rituais específicos (certas datas, refeições, viagens anuais, por exemplo). Talvez como efeito secundário da prevalência da memória sobre a história na cultura judaica, esta pôde ser propagada através do tempo e do espaço, influenciando outros povos e culturas, apesar de sutis divergências ou abruptas rupturas. Seja como for, encontramos na propagação desta cultura certo lugar-comum na versão religiosa acerca do surgimento da raça humana e de sua condição, atrelada à idéia de exílio, diáspora e errância. Da expulsão

do primeiro casal humano, passando pela expulsão do primeiro assassino, Caim, e por outras referências a deslocamento e exílio, o texto religioso se inscreve ao lado de outras formas de explicação da formação das sociedades humanas, as quais estabelecem marcos determinantes para sua evolução intimamente relacionados a ritos de passagem (descoberta do fogo, invenção de utensílios, invenção da escrita, uso da agricultura, diferentes modos de se sobrepor ao ambiente inóspito e garantir a sobrevivência), revelando a base transitória e itinerante da condição humana. Paralelamente, na ficção de Clarice a criação ou percepção de si das personagens ocorre na relação de instabilidade com o espaço e com o outro, sempre mutável, inquieto e em transição.

A referência conhecida do exílio judeu também se inscreve como repetição. O mais conhecido durou 70 anos, a partir da invasão de Jerusalém em 607 AC, pelos babilônios, segundo o texto bíblico e relatos históricos paralelos sobre as conquistas dos reis da Antiguidade. Embora a cidade tenha sido destruída e a maioria dos habitantes tenha sido morta, um restante exilado passou sete décadas entre um povo de língua descrita no relato bíblico como 'ininteligível' para os conquistados, o que acrescenta a dimensão da linguagem na questão exílica, dimensão percebida na literatura de Clarice.

O exílio seria uma punição, assemelhado ao tormento de Dante, para um povo que desconsiderou suas responsabilidades, embora fosse escolhido por Deus. Clarice Lispector, aliás, refuta tal ideia como 'besteira' em entrevista a Edilberto Coutinho (1980, p. 165 – 170). Mas Berta Waldman relembra um desdobramento da consciência coletiva acerca deste fato: "como decorrência, elaborou-se a ideia de um salvador político e social que tinha que ser concebido com o aspecto de um novo rei (o Messias), comandante de exército e libertador nacional" (WALDMAN, 2003, p. XXXI). Do ponto de vista religioso, a ideia do libertador ungido, ou designado, como Messias está estreitamente ligada à Divindade, mas as conseqüências políticas e sociais da constituição do povo como nação privada de sua soberania deslocam o papel desempenhado por este enviado para o de Libertador político da opressão imposta pela dominação, tanto a babilônica como a romana, que ocorreria mais tarde. Desse modo, a espera se converte em fator crucial para uma cultura pautada na ideia de um libertador que será, ao mesmo tempo, um mártir, ou seja, a libertação virá por meio de um sacrifício. É interessante notar as variações do mito presentes em *O lustre*, *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*.

Apesar de a relação com castigo e punição prevalecer, vale ressaltar que há outras acepções da idéia de exílio, não novas, mas talvez peculiares: auto-exílio, exílio

em si mesmo, exílio cultural. Esta última configuração se enquadra no caso clariceano, embora possamos perceber a existência de aspectos, em sua vida e obra, que configuram as demais definições de exílio. Sem dúvida, Lispector se concentra no ser, no indivíduo, apesar da sutil tensão entre este e o grupo, e apesar da construção coletiva da referência de exílio. Lidando com uma herança, para a ela se apegar ou dela se distanciar, a escritora concebe o ser voltado para si mesmo, buscando desvendar a percepção de si mesmo e de sua própria origem – ou de seu fim.

Clarice Lispector reconhecia sua distinção ao lidar com a ficção, percebida já em suas primeiras tentativas de escrita, quando menina: se as outras histórias começavam com o famoso "era uma vez", sempre de acordo com o que se esperava de fabulações infantis e invenções de histórias, as suas ignoravam o estilo costumeiro e se convertiam em 'sensações', fato literário que ressoa claramente em *O lustre*. Seu diálogo com histórias, culturas e formas de conhecimento do mundo enveredaria, portanto, por um caminho diferente do convencional. Adulta, mas ainda jovem, e apesar de madura literariamente já em seu romance de estreia, apurou-se sua abordagem da linguagem, das sensações como componente literário e das próprias personagens. Logo depois, nos romances do 'ciclo do exílio' (cf. NINA, 2003), a referência à herança cultural judaica dá mostras em seus textos; mas, de fato, Clarice se distancia da abordagem textual que, primeiro devido à iminência de sua vivência no exterior, seguida de sua efetivação, poderia ser considerada 'de dicção estrangeira'. Não obstante as personagens se encontrem em diferentes formas de desamparo e desacerto, o texto clariceano se desenvolve com fluidez e livre expressão poética das sensações e pensamentos, sem os titubeios de uma linguagem sincopada e de um texto fragmentado por causa do conflito com a própria condição que, em se tratando da escritora, alguns leriam como 'percepção de condição de estrangeira'.

Clarice Lispector escreve com um tipo de consciência particular, pautada em sua herança judaica, definiria o colega de letras Samuel Rawet (cf. CONDE, 1971). Se Clarice nega ou escamoteia tal herança, seus textos muitas vezes o (re)velam, no jogo aprendido com elementos de ensino típicos do texto bíblico, que velam o sentido por trás da narrativa, repetindo o jogo (re-velando às vezes, velando mais uma vez em lugar de deixar ver o significado) com outra narrativa sobreposta. Afirma Berta Waldman que, contrariamente à disposição da escritora, uma referência judaica, portanto de ordem mais abstrata, aparece inscrita em seus textos. Sobre seus estudos, a pesquisadora pôde perceber que

> há neles uma busca reiterada (da coisa? do real?do impalpável? do impronunciável? de Deus?) que conduz a linguagem a seus limites expressivos, atestando, contra a presunção do entendimento, que há um resto que não é designável, nem representável. Nesse sentido, a escritura segundo Lispector permanece, talvez inconscientemente, fiel à interdição bíblica judaica, de delimitar o que não tem limite, de representar o absoluto. O grande "tema" da obra da escritora é, a meu ver, o movimento de sua linguagem, que retoma a tradição dos comentários exegéticos presos ao Pentateuco, e que remetem ao desejo de se achegar à divindade: tarefa de antemão fadada ao fracasso, dada a particularidade de ser o Deus judaico uma inscrição na linguagem, onde deve ser buscado, mas não apreendido, obrigando aquele que o busca a retornar sempre. A abertura para uma interpretação multiplicadora – eis a herança judaica por excelência, e a ela o texto de Lispector não fica incólume. (WALDMAN, 2003, p. XXVII)

A abordagem da linguagem literária e das personagens clariceanas, em virtude do exposto, consegue estilhaçar e multiplicar continuamente os sentidos e, do ponto de vista da própria escritora, engendra um exercício de escrita que, possivelmente derivado de sua formação cultural judaica e de seu conhecimento das repercussões, alterações e transformações desta cultura nas sociedades ocidentais, contribuiu para a composição das personagens à luz das inquietações percebidas não apenas em si mesma, porque são próprias da condição humana. Logo, sua abordagem literária atingiu um ponto de existência exílica com Virgínia, Lucrécia Neves e Martim, retornando mais tarde com Macabéa, embora em níveis diferentes de desacerto com a realidade circundante, marcadamente com o espaço em que se encontram, físico e simbólico. Qualquer tentativa de apropriação do espaço revela como este lhes é estrangeiro, impróprio, inconquistável, apesar de seus esforços, determinando sua relação com o 'outro', salvaguardadas as devidas proporções em cada romance, e o modo como isto se processa segundo cada construção narrativa.

Em Clarice, talvez sempre seja necessário retomar sua escritura desde o princípio, fato que revela que o germe da poética de exílio já se pressentia em *Perto do coração selvagem*, romance de 1944. Joana, a protagonista, é também uma heroína desconcertante porque fora do convencional[9], e já revela a "densidade psicológica, a

[9] Solange Ribeiro de Oliveira, em "Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector" (1989), destaca uma das causas desta percepção acerca das heroínas clariceanas ao identificar como rompem padrões convencionados moral e socialmente. Joana, por exemplo, quem na narrativa é chamada de 'víbora' tanto pela tia como pelo marido Otávio, agrega em si o perfil da mulher não submissa, destruidora do papel feminino convencionado, e sua inaptidão para a maternidade é evidente, agravando seu desacerto com o mundo em que se encontra, no qual usufrui, a seu modo, a liberdade normalmente negada ao feminino: "como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem

maneira descontínua de narrar e a força poética" (NUNES, 1973, p. XVII) de que Clarice Lispector lançaria mão na composição de seus romances, aprofundando-os em vários momentos futuros, como em *A paixão segundo GH* ou em *Água viva*. Joana antecede Virgínia e lhe serve de molde em vários aspectos, dentre os quais o fato de que as narrativas servem como uma espécie de 'construção' das personagens, acompanhando suas fases da infância e da vida adulta; a vida em família é importante para a composição de ambas: Joana com o pai, a tia, e depois já casada, e Virgínia e a infância em Granja Quieta, o lar familiar, e seu retorno a este mesmo espaço, adulta, na segunda fase do romance. Também se nota uma continuidade, o desenvolvimento de um estilo que não se tornaria repetitivo, mas que tomaria novos rumos com seus próximos romances.

A prosa inaugural clariceana já contém um tom de novidade, uma prosa não-mimética, subjetiva, como afirma Benedito Nunes (1973); por outro lado, ao desenvolver sua escritura, a autora não se prende a um modelo pré-estabelecido. Clarice se debruça sobre o individual, "preferindo cair nas profundezas de um abismo metafísico" (NINA, 2003, p. 10), para assim encaminhar sua literatura por novos rumos, rompendo sua própria 'filiação'. É a partir destas considerações que Claudia Nina (2003) agrupa os próximos três livros como narrativas do silêncio ou escritos de exílio, conforme mencionado anteriormente. No entanto, para além desta visão de conjunto baseada em várias características que as obras dividem entre si, sua leitura acena para o nascimento e desenvolvimento de uma narrativa poética de exílio (efetivamente como poética, uma vez que aparece apenas esboçada em *Perto do coração selvagem*), motivada, talvez, pelo desejo de representação de uma experiência compartilhada, herdada em alguns aspectos, vivenciada em outros e, sobretudo, intrínseca à própria condição humana, na sua perspectiva sobre si mesmo, em relação ao outro e ao espaço circundante. E, certamente, vale a ressalva de Berta Waldman:

> a sensação de não estar de todo em parte alguma, o ar distante, uma intensidade que a atravessava e a isolava, além da língua presa (sabe-se lá onde), não são marcas suficientes para classificar a autora como estrangeira, classificação, aliás, de que ela se esquiva sempre. Nem o fato de ter nascido na Ucrânia faz dela uma estrangeira. (...) Fazendo eco com esses deslocamentos no espaço, as personagens de Clarice Lispector entregam-se também elas a uma mobilidade contínua e

---

que as coisas a possuíssem?" (LISPECTOR, 1998b, p. 31). É importante salientar que a liberdade pressentida em Joana escapa ao espaço circunscrito do lar, do casamento e da maternidade, onde seu aprisionamento seria mais evidente, para abarcar seu próprio 'ser no mundo', sua apreensão da realidade circundante, expresso em seu desejo de 'possuir as coisas sem ser por elas possuída', ampliando, portanto, o sentido da liberdade valorizada pela personagem.

> inesgotável manifestada em sucessivas viagens que marcam o destino de várias delas, sempre de partida: Joana, personagem de *Perto do coração selvagem*, inaugura, com a viagem a que se lança no final do romance, a uma busca inquietante que as demais personagens empreenderão, cada uma a sua maneira. (WALDMAN, 2003, p. 16, 17)

Os deslocamentos da própria família Lispector ressoam na mobilidade das personagens de ficção, pressentindo uma incansável – e interminável – busca. Neste percurso, o espaço é relevante, mas seu valor reside no símbolo, não literal (pois é a um só tempo geográfico, cultural e lingüístico), da tentativa de sua apreensão, sempre falida – eis aí a aparente condição de estrangeiro, quase insuperável. Por fim, a análise da pesquisadora lança luz sobre a gênese da narrativa poética de exílio já esboçada no romance de estréia de Clarice Lispector: o ponto de chegada de Joana, considerando a construção do romance (sua parte final), é o território nômade e transitório de sua partida, cujos desdobramentos podem ser apenas intuídos pelo leitor. Se Joana não pôde ter seu trajeto/percurso narrado a partir de então, pois a personagem que interessa ser descrita é a anterior à viagem, os demais protagonistas são construídos a partir de seu deslocamento. Então, a cidade, o espaço urbano, aparecerá em perspectiva, quer como ponto de chegada, para Virgínia, quer como ponto a ser abandonado, tanto para Lucrécia, quem deseja abandonar o subúrbio de S. Geraldo, ou para Martim, que vai viver em uma fazenda.

O espaço nestes textos clariceanos está repleto de imagens poéticas que, conforme o método fenomenológico adotado por Bachelard, poderiam ser estudadas no momento em que emergem na consciência como um produto direto "do ser do homem tomado na sua atualidade" (BACHELARD, 1988a, p. 2); todavia, as imagens se constroem também como metáforas, escapando ao estudo meramente fenomenológico da imaginação pura; assim, o estudo das imagens do espaço no texto clariciano pode ser feito tanto a partir da consciência individual do sujeito, escritor e/ou personagem, como partindo de suas repercussões no sujeito-leitor, e para além das obras tomadas isoladamente. De fato, em cada uma das obras o uso fecundo e profícuo das imagens se faz notar, de modo que o texto exige uma postura menos ingênua e pacífica do leitor diante delas, pois se tornam essenciais na narrativa poética de exílio que repercute e se desenvolve ao longo deste conjunto de romances.

Nas três obras o espaço, os arredores e os sujeitos são apreendidos de alguma forma menos racional e colaborativa, manifestada pela rejeição do convencional e do compartilhado. Virgínia, Lucrécia e Martim de certa forma se destacam pela recusa

tanto em usar a linguagem convencionada quanto em compartilhar as formas de uso do espaço circundante: em dados momentos, se refreiam dos pensamentos, que, afinal, são expressos/expostos em palavras, e apreendem o espaço e as relações de modos peculiares. Paralelamente, a partir do estudo de Bachelard, a imagem dos espaços de percurso de cada personagem parece processar na imaginação do leitor determinados símbolos, metáforas, valores e interpretações; do casarão de *O lustre*, com o sótão, os quartos, os cantos, passando para os espaços públicos de *A cidade sitiada*, como vitrines destinadas à captação do olhar, e por fim pela imensidão do descampado de *A maçã no escuro*, as referências dão mostras da narrativa poética construída no primeiro e desenvolvida na sequência dos outros dois romances. Mas qualquer relação que se estabeleça se constrói como uma referencialidade oblíqua, indireta, escapando de conceitos e aplicações definidas e definitivas, com a sutileza e a tortuosidade próprias da ficção clariceana.

O devaneio da segurança e do abrigo que a casa da infância de Virgínia poderia representar é descartado desde o princípio, deslocado talvez para o irmão Daniel e, embora a memória da primeira moradia a acompanhe quando, já adulta, retorna a Granja Quieta, simplesmente há o choque entre a memória e a visão presente da casa. Segundo Bachelard (1988a), esses espaços pequenos e às vezes isolados servem como depositários de lembranças, nos quais também se aloja o 'inconsciente': "nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das 'casas', dos 'aposentos', aprendemos a 'morar' em nós mesmos" (BACHELARD, 1988a, p. 20). Essa poética do espaço restrito em *O lustre* mostra como, na literatura, "as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão tanto em nós quanto estamos nelas" (BACHELARD, 1988a, p. 20), ou seja, são essenciais para a construção da personagem Virgínia e da poética de exílio, pois os espaços de recolhimento, sombra e solidão dão a dimensão do 'desejo de exílio' que resulta de sua condição. Por outro lado, é o subúrbio, a cidade de S. Geraldo, e não um espaço restrito, que se converte em espaço de intimidade para Lucrécia Neves, embora a metáfora do ninho que se conforma com os seres que o habitam não se aplique à personagem, marcando sua diferença: as jovens da Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo, "de tanto se exteriorizar," haviam se conformado a um modelo que "tinha enfim formado o tipo de pessoa adequada a viver naquele tempo num subúrbio" (LISPECTOR, 1975, p. 18). Mas, para Lucrécia "tudo ali parecia estranho (...) e a palavra 'ideal', que as outras tanto usavam, soava-lhe desconhecida" (LISPECTOR, 1975, p. 18). Ainda assim, o movimento de conformação parece ser duplo, pois, se para

a moça "'o que se vê' – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se a sua vaga história. Que se lhe fosse revelada dar-lhe-ia somente a recordação de um pensamento ocorrido antes de dormir", em contrapartida "a cidade ia tomando a forma que o seu olhar revelava." (LISPECTOR, 1975, p. 19)

Em *A maçã no escuro*, Martim é um suposto criminoso sem 'laços' narrativos com o passado, pois não se diz muito a respeito de sua vida pregressa. O único vínculo é a referência ao ato que acredita ter cometido contra a vida da esposa, por estar 'quase certo' da existência de um amante. O crime, aliás, é um gesto de ruptura com o mundo anterior, convencional e conhecido (CIXOUS, 1990). O homem, portanto, rompe com uma idéia anterior de lar e parte de um presente 'despovoado', pois está andando por um descampado, à beira do abismo e torturado pelo remorso e pela culpa. Assim, segue em busca de um futuro em um espaço de amplitude, uma fazenda distante, para reencontrar, ou reaprender, a linguagem. Mas esta, vasta como o território, não lhe permite ter êxito em seu intento e, por fim, sem poder se desvencilhar do crime e da mulher, se verá obrigado a retornar. Deste modo, convém lançar uma luz inicial sobre a questão da relação espaço/linguagem/personagem na composição da narrativa poética de exílio com base nos textos narrativos que serão alvo de análise.

Virgínia, menina ou mulher, seria 'fluida', indefinida como seus 'contornos', praticamente intocada pela linguagem usual, enquanto mergulha nas sensações evanescentes propiciadas pela poética composição de *O lustre*; sua trajetória entre Granja Quieta e Brejo Alto, mais tarde para a cidade e então de volta ao espaço mais restrito da infância, possui as marcas do silêncio, da solidão, do desconhecido, do secreto[10], estabelecendo o contexto de sua relação com os espaços ficcionais e sua peculiar forma de lidar com eles. De fato, a menina é descrita como tendo "impressão sem pensamentos" (LISPECTOR, 1995, p. 28), pois, "aos poucos, de baixo, de sua ignorância ia nascendo a ideia de que possuía uma vida. Era uma sensação sem pensamentos anteriores nem posteriores, súbita, completa e una, que não poderia se acrescentar nem alterar com a idade ou com a sabedoria." (LISPECTOR, 1995, p. 31). "Virgínia não pensa" (LISPECTOR, 1995, p. 25), mas geralmente "fazia profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para

[10] Na obra *O lustre*, ver as páginas 58, 59, 64, 65, 68, 69,70, como exemplos. Nelas, lemos sobre quando a personagem, ainda criança e em Brejo Alto (mais precisamente em Granja Quieta, como espaço diferenciado e mais restrito), vai para o fundo do casarão; em seguida temos a explicação do surgimento da Sociedade das Sombras, e por último a ordem do irmão, Daniel, para que a menina vá ao porão. Nas páginas 85 a 93 já a vemos adulta na cidade grande, e novamente se repetem as idéias esboçadas de silêncio, solidão, sombras. (LISPECTOR, 1995.)

árvores altas,(...) abandonar o corpo na cama sem a menor força quase doendo toda de tanto esforço por se anular,(...). O que a inspirava era tão curto." (LISPECTOR, 1995, p. 27). A linguagem parece inalcançável porque se mostra insuficiente para exprimir sensações e compreensões – vale mais sentir com o corpo todo, numa outra forma de inteligência, não racional nem moldada por pensamentos (ou pela expressão de pensamentos).

A sensação que Virgínia busca se faz notar com maior força pela ausência de racionalidade, sem pensamentos sequer sobre os "fatos presentes nem passados mas dela mesmo como um movimento". (LISPECTOR, 1995, p. 31). É o corpo que se move, através dos sentidos, que possibilita sua apreensão do mundo e da realidade. No que diz respeito aos espaços, curiosamente o lugar mais amplo da cidade, com as mudanças que introduz na relação com o irmão, marcando a fase adulta, e a presença de um homem em sua vida[11], representa uma perda; o retorno a Granja Quieta torna aparente a ruptura:

> Aquele tempo em Granja Quieta era tão plácido e inconquistável que ela admitia sem surpresa a possibilidade de regressar sem ao menos percorrer o campo uma vez, sem restar um instante tranquila junto ao rio. Ela olhava. Em vão buscava indícios de sua infância, do vago ar de cumplicidade e temor que respirara. Agora o casarão parecia receber mais sol. As caliças soltas das paredes roídas haviam perdido a triste doçura e mostravam apenas uma velhice cansada e feliz. O pai, (...) e a mãe (...), olhava-os fixamente porém continuava a enxergá-los como no momento de saltar do trem: os rostos ligeiramente tortos e infamiliares como se os visse num espelho. Na Granja respirava-se agora uma verdade simples, quase sadia e arejada. (...) Onde, onde estava o que ela vivera? Granja Quieta perdera o que possuíra de claustro. Só por um instante ela captava no ar aquela vibração antiga, aquele trêmulo viver das coisas do casarão que ela tanto soubera ouvir em pequena. A Granja subira à tona em sua ausência e rebrilhava ao sol; seus moradores pareciam ressuscitados mas, sem consciência da própria morte, andavam calmos sobre um chão plano. Que sucedera? ela sentia ali cada coisa livre de sua presença e de seu toque – numa revolta a vida negava-se a repetir-se e a ser subjugada. (LISPECTOR, 1995, p. 252-254)

O espaço do retorno deixa de ser o mesmo, embora os objetos e tudo o mais ali permaneçam. As pessoas também parecem ser as mesmas, com exceção da avó, cuja ausência ainda uma vez se presentifica, em menção passageira, informando seu

[11] "A presença de um homem no seu sangue ou a cidade dissolvera seu poder de direção em busca. Onde, onde estava a força que ela possuía quando era virgem. Perdera a indiferença." (LISPECTOR, 1995, p. 191). Neste aspecto, há uma ressonância de Joana, de *Perto do coração selvagem*, e sua relação com o marido, quem lhe tolhia a liberdade; se para Virgínia 'homem e cidade' tiravam sua força, também Joana desejava possuir as coisas sem ser por elas possuída.

falecimento. Mas ao olhar de Virgínia tudo dá mostras do que foi perdido, das sutilezas introduzidas pelo passar do tempo; o resultado é um espaço outro, sem os indícios da infância, o que é significativo porque a menina é outra, é a moça Virgínia, quem não sabe lidar com um casarão mais iluminado pelo sol, sem os espaços de sombras, sem o domínio do lustre ou a triste doçura anterior. Seu olhar enviesado, estrábico devido à picada de aranha e fantasmático lhe permite ver apenas reflexos, como se a tudo visse através de um intermediário, o espelho, e ela fosse alheia a tudo, uma forasteira. Os vínculos parecem desfeitos e as imagens resultam de sua impressão das coisas; a Granja quase ganha contornos de organismo vivo, mutável, trazendo de volta à vida os habitantes, a família que sequer tomou consciência de uma inércia prolongada. Nada é apreendido via inteligência ou pensamento; as pessoas, os objetos e o próprio lugar são percebidos acompanhando a mudança de percepção operada pela visão da personagem que empreendeu uma trajetória literal de ida e vinda, diaspórica porque dispersiva, enquanto metaforicamente sofre os efeitos de uma trajetória temporal e pessoal. Por meio de Virgínia, a narrativa poética de um exílio, muitas vezes incerto, começa a se inscrever na literatura de Clarice Lispector, em concomitância com a sensação do retorno: uma vida que se nos escapa porque 'se nega a ser repetida e subjugada'.

Virgínia sente que o espaço de retorno não é o mesmo espaço de antes[12]. Desse modo, Clarice representa literariamente o que se relata sobre experiências diaspóricas e exílicas comuns nos séculos XX e XXI, que em muitos casos vem a ser

> a dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a "terra" tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências (...). Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (HALL, 2003, p. 27)[13].

[12] Joana, em *Perto do coração selvagem*, vivencia uma sensação semelhante quando, após a morte do pai, sente-se deslocada na casa da tia e, fugindo para a praia, a sensação se converte em náusea.

[13] Benedito Nunes já havia destacado como Clarice Lispector assinalou sua estréia impondo-se à atenção da crítica pelo modo como a "novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de 30. (...) Nisso aproximava-se a jovem estreante de uns poucos violadores da rotina literária – de um Mario de Andrade, com *Macunaíma*, de um Oswald de Andrade com *Memórias sentimentais de João Miramar* – que conseguiam estender 'o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias' " (citando Antonio Candido, "No raiar de Clarice Lispector", *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1970, p. 126. NUNES, 1973, p. XVII- Introdução). Ao colocar a escritora ao lado de Mario de Andrade, citando a ambos como violadores da rotina literária brasileira da época (entre outros), Nunes traz à tona a rapsódia de Mario, *Macunaíma*, tão única e inovadora, em sua tentativa de fornecer um retrato literário do Brasil. Com a citação de Hall, o texto de Mario de Andrade novamente

O devir da história, a passagem do tempo e as mudanças introduzidas nos ritmos de vida causam o estranhamento, a ruptura dos elos de reconhecimento. No texto literário, a moça Virgínia apreende a realidade através das diferenças captadas pelo olhar, ao comparar as imagens visuais do 'agora', na ocasião do retorno, com as memórias e sensações da infância, que em vão tenta recuperar, numa experiência de deslocamento não compartilhada. A sensação resultante é de 'não estar em casa', o território da infância, mas sim em um espaço outro, alheio, que exige outras formas de interação. Conforme Iain Chambers (1990), é uma forma de ruptura com a tradição, uma mudança de rumo nos espaços de referência pessoal:

> Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e "autenticidade", pois há sempre algo no meio [*between*]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias ("relíquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrinhamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos. (CHAMBERS, 1990, p. 104; tradução nossa.)

Todo o repertório cultural e lingüístico acumulado pela memória e pela vivência entra em choque com os novos estímulos que, contrariando as expectativas, se encontram no espaço que deveria ser amplamente reconhecido. Para Virgínia tudo havia se libertado dela própria, de sua linguagem e percepção. Lucrécia Neves, por outra parte, quase se torna secundária nas páginas iniciais de *A cidade sitiada*, onde o entorno parece ter relevância distinta e bem determinada, deixando-a à margem. Toda a fictícia S. Geraldo é construída para ser vista, numa poética concentrada no olhar, como bem aponta Regina Pontieri (2001), mas este olhar deve ser de fora, nunca apegado ao subúrbio. Em meio à festa do santo da cidade, a moça apenas se destaca ao passo que seu caminhar revela ao olhar do leitor alguns aspectos do lugar, e tudo o mais se descortina ao sabor da percepção de Lucrécia. Apesar da descrição de sua função ser

---

é evocado, pois o retorno do 'herói sem nenhum caráter' (que vai adquirindo todos os caracteres), depois de suas andanças, é uma constatação da impossibilidade de reconhecimento, a imposição da ruptura com um passado, com um presente e com um território que já não percebe como seus. Em *Macunaíma*, o retorno é a constatação de que não há mais espaço para o herói, restando-lhe como solução (quase 'mágica') sua ida da terra.

pouco abonadora, como mostra o trecho a seguir, compactuando com idéia de que a moça fosse ignorada em sua importância por outros, Lucrécia era uma "força sorrateira sobre S. Geraldo" (LISPECTOR, 1975, p. 18), assim como os emblemáticos cavalos que certa vez causaram uma perturbação na cidade:

> Não se poderia saber que reinado ela representava junto à nova colônia pois que seu trabalho era curto demais, e quase inexorável, tudo o que ela via era *alguma coisa*. Nela e num cavalo a impressão era a expressão. Na verdade função bem tosca – ela indicava o nome íntimo das coisas, ela, os cavalos e alguns outros; e mais tarde as coisas seriam olhadas por esse nome. A realidade precisava da mocinha para ter uma forma. "O que se vê " – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se sua vaga história. (LISPECTOR, 1975, p. 18, 19)

É interessante observar que a jovem é quase uma forasteira, mais semelhante aos cavalos do que às pessoas, principalmente em seu modo de expressão, baseado na impressão. Encontra-se situada (sitiada) numa posição que permite um novo olhar para desvendar a cidade que por isso mesmo também se renova: "algum progresso" (LISPECTOR, 1975, p. 12) chegava, indício de uma industrialização incipiente, no contraste do moderno com o arcaico. Na arquitetura da cidade, um "edifício modernista" era sustentado por três mulheres, "três mulheres de pedra" sustentando a portada ainda obstruída por andaimes, e oferecendo a única sombra disponível a um homem postado embaixo. Na Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo, vencida pela rival Cristina (que era 'baixa e um pouco gorda como uma mulher deveria ser', mas ainda assim insípida aos olhares masculinos), Lucrécia destoa daquelas mulheres por não parecer adequada para a vida no subúrbio daquele tempo, pois escapava do 'ideal' preconizado pelas outras moças. Sem dúvida, sua trajetória cíclica, que a faz sair de S. Geraldo em direção à metrópole e então retornar ao subúrbio, é diaspórica, dispersiva, e dependente de outro:

> No começo, Lucrécia está esperando por alguém – um marido – capaz de tirá-la da vila e levá-la para as surpresas da grande cidade. No fim, após a morte do marido, a mulher retorna ao subúrbio, então significativamente modernizado. Entretanto, no "novo" São Geraldo, ela permanece sendo a estrangeira de sempre. Incapaz de se encaixar em lugar algum. (NINA, 2003, p. 83)

E, quanto a Martim, o homem em fuga, enquanto caminha na escuridão sem nada enxergar, sente a tontura 'não de todo desagradável' de aparentemente rodar ao

redor de si mesmo, negando sua existência enquanto ser racional[14], consciente de si para além do corpo como matéria física, mas como ponto de conexão/comunicação apenas consigo, aprisionado na esfera individual das próprias necessidades, desconectado de outros seres ou espaços:

> O homem bem podia ser um negro, tão pouco lhe servia a claridade da própria pele, e ele só sabia quem era pela sensação em si próprio dos movimentos que ele próprio fazia. (...) Nenhum pensamento perturbava sua marcha constante e já insensível, senão de vez em quando a ideia mal aclarada de que talvez estivesse andando em círculos, com a desconcertante possibilidade de se achar de novo diante das paredes do hotel. (LISPECTOR, 1998, p.19)

Com a chegada do dia, pode finalmente perceber onde se encontra, sentado "no meio de uma extensão deserta que se perdia de vista para todos os lados" (LISPECTOR, 1995, p. 21), um espaço que se lhe impunha. Prosseguindo a caminhada, em meio ao amplo vazio, ao 'silêncio do sol', em 'marcha monótona' e com 'ar de idiota contente' (p. 23), avança para onde pretendera chegar, para o lado do mar, em parte porque "precisava ter à frente algo que o esperasse – de novo o mar se rebentou em fúria num penhasco" (LISPECTOR, 1998, p. 25). Porém, ter uma meta definida significava ver-se preso a uma idéia de futuro, e Martim o rejeita tanto quanto parece querer se desprender do passado. O terreno árido do descampado em que se encontra se converte metaforicamente no estranho e escorregadio território do presente, e urge apreendê-lo via linguagem. O motivo da busca pelo mar, se algum dia este fora seu objetivo, com a continuação de dias e noites acabou esquecido, sem razão de ordem prática, apenas um lugar ao qual chegar:

> Chegar um dia ao mar era, porém, algo de que ele agora só usava a parte de sonho. Não pensava um instante sequer em agir de modo que a visão feliz se tornasse uma realidade. Nem mesmo se soubesse que passos o levariam ao mar, ele agora os daria – tanto fora aos poucos se descartando com sabedoria instintiva de tudo o que pudesse mantê-lo entravado por um futuro, pois futuro é faca de dois gumes, e futuro molda o presente. Com o correr dos dias também outras idéias tinham ficado gradualmente para trás como se, à medida em que o tempo não definindo o perigo o tornasse maior, o homem fosse despojado do que pesa. E sobretudo do que tinha que pudesse mantê-lo preso ao mundo anterior.(LISPECTOR, 1998, p. 25,26)

Com Martim, o mundo anterior, deixado atrás, parece irrecuperável, deixando de ser almejado. O desejo de ruptura se faz tão imperioso que seria visto como única

[14] Consciência de existência e racionalidade de acordo com a máxima "penso, logo existo", que Martim nega ao escapar a qualquer pensamento, restringindo-se ao sentir, aos movimentos do próprio corpo, ao ser (existir) porque se encontra em movimento.

maneira de encontrar a si mesmo e sua forma de expressão, o que parecia entrevisto mas não era tão explícito nem em Virgínia nem em Lucrécia, ainda não totalmente desligadas do passado ou do espaço. Vale ressaltar, no entanto, que tampouco Martim obtém sucesso na tentativa de desligamento, apesar de seus melhores esforços. Aliás, Martim é a personagem que retoma de modo claro a presença do mal no texto de Lispector, estabelecendo um diálogo com a tradição literária universal que, segundo Yudith Rosenbaum (1999), apresenta as facetas do mal desde o pecado original, que inaugura a história do homem na *Bíblia*. Está também referida nos tempos homéricos, pois a cólera de Aquiles engendra a *Ilíada*, e abarca toda a literatura na Grécia antiga, no século XIV com o Inferno de Dante, ou ainda em Shakespeare, Sade ou Baudelaire, para mencionar apenas alguns escritores. Portanto, o mal se metamorfoseia na tradição brasileira e em Clarice Lispector, para quem, segundo Rosenbaum:

> o compromisso com a verdade, sempre esquiva e cambiante, acaba por sacrificar a perfeição e desnudar o lodo. O mal se mostra passagem inequívoca nessa trajetória existencial, que encontra na linguagem instrumento poderoso e penetrante, como até então não havia acontecido na história da literatura. (...) Com Clarice e Guimarães Rosa, Antonio Candido mostrou que a ordem se inverte e a palavra tem o poder de criar o mundo e não apenas imitá-lo. (ROSENBAUM, 1999, p. 199)

Em cada protagonista de *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* (também de *Perto do coração selvagem*) é possível perceber esse momento de passagem de sua trajetória existencial, essencial para a criação literária, marcado por uma manifestação mais ou menos sutil do mal; grosso modo, em Virgínia e em Lucrécia há uma espécie de perversão dos papéis social e moralmente esperados nas personagens femininas, rompendo a submissão que, talvez, preservasse a 'ordem' familiar e social. O social, porque domínio do público, ganha maior evidência com Lucrécia, no romance em que a cidade se desenvolvendo ganha protagonismo. Por outro lado, Martim está em diálogo direto com a primeira irrupção do mal: um suposto crime (pecado) e a 'maçã'[15] apanhada, não à luz do conhecimento, mas no escuro. Não obstante a inexistência do crime, é a partir dele (do ato que acreditou criminoso) que sua trajetória tem início, sua reconstrução sob uma sentença: se no texto bíblico o trabalho árduo para retirar o sustento da terra até o retorno ao pó é a punição imediata, em *A maçã no escuro* Martim é sentenciado (também pelo *pai*) a 'sofrer a esperança'. Havia aceitado que cometera

[15] A maçã é usada aqui como símbolo, remetendo ao mito propagado de que seria este o fruto proibido, a indução ao erro.

um crime passional, pois assim "teria evitado o crime maior: o de duvidar. E, afinal, a verdade é coisa secundária – se se quiser o símbolo. E ele agora tinha um novo símbolo a seguir" (LISPECTOR, 1998a, p. 307). Portanto, assim como acontece com Martim, o leitor se encontra também diante de um impasse; confrontado pelo texto clariceano e seu modo peculiar de narração, "um modo de representação que desloca o leitor de seu anestesiado repouso a partir de um incômodo estranhamento" (ROSENBAUM, 1999, p. 199), por fim se vê diante da personagem 'no âmago de suas crises', nas palavras de Rosenbaum, contudo sem perspectiva de sua resolução.

A narrativa poética de exílio que Clarice Lispector desenvolve em *O lustre* e a que dá certa continuidade em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro* não se conclui definitivamente no marco destas três obras. Marcas desta poética se fazem presentes em obras subseqüentes, e culminam em *A hora da estrela*, com a migrante e diaspórica Macabéa. Tampouco é direta; qualquer referência ao exílio é fruto de uma concepção/criação pessoal, enviesada, e se processa de modo tortuoso, sinuoso e insinuante, malicioso. De fato, essa referencialidade é oblíqua porque Clarice Lispector não descreve o exílio literal, seja de sua família, do povo judeu ou o seu próprio, mas narra poeticamente um exílio como invenção, como criação ficcional, em seus desdobramentos e em relação direta com as personagens, para pensar o próprio ser e sua experiência. Além disso, o espaço exerce protagonismo tanto quanto a experiência exílica tem impacto sobre os seres. Ao final de *O lustre*, a poética de exílio parece ainda inconclusa e, aliada à permanência de Clarice em território estrangeiro, o que lhe dá uma percepção mais aguçada da condição do ser e seu entorno, novos desdobramentos propiciarão sua continuidade no projeto literário da escritora.

Eis a razão pela qual entendo que o projeto clariciano, ambicioso, não se esgota ao término de um livro, pois a escritora não consegue nem pretende concluí-lo, como revela seu processo de escritura (qualquer pedaço de papel serve para anotar idéias, obras podem ser escritas concomitantemente, idéias, frases, textos podem ser retomados e transformados, autoplagiados...). Tampouco os estudiosos de sua obra podem fazê-lo, assim que este trabalho não se quer conclusivo, posto que parto do princípio de que sempre podemos nos deparar com a exigência de um olhar teórico nômade, que se fixa temporariamente para tirar proveito do pensamento crítico em foco, mas não permanece inerte, e avalia outros aportes críticos e teóricos dos quais se possa nutrir. Uma leitura nestes moldes tende à infidelidade, à traição, tanto ao texto clariceano quanto às formas estanques de pensamento crítico do estatuto do literário, desmontando, às vezes,

estruturas estabelecidas; mas tal se deve muito mais ao esforço necessário de pensamento, (nada novo, diga-se) "que se traduziu em combate contra idéias fixas e imutáveis, em desenvolvimento do senso de alteridade, e que levou à derrocada de uma concepção fechada do universo" (FUKS, 2000, p. 102, 103) e, semelhantemente, de literatura. Essa modalidade de apreensão/compreensão garante a continuidade do pensamento e do fazer científico, restringindo qualquer tendência ao fechamento em si mesmo e em seus próprios achados, ou de anular seu progresso em direção a outros campos, como o cultural.

Assim, a idéia da diáspora como dispersão se alia à da trajetória exílica que, pautada na referência de uma cultura herdada, quer seja de grupo, quer familiar ou pessoal, fornece uma base para que Clarice Lispector trabalhe literariamente e construa uma narrativa poética de exílio, evidenciando um traço definidor da condição humana em constante devir. Em sua escrita, certo nomadismo no uso e construção da linguagem mimetiza uma trajetória, evidente também em seus vários textos, que de certa forma se repetem e se completam, num processo de autoplágio ou de recriação, de transposição do texto em seu nomadismo, em sua inquietude. A criação de uma escritura nômade e errática coincide com a experiência da escritora que por dezesseis anos vivenciou o afastamento de seu país e de sua língua, transitando por lares literais provisórios, tão incertos quanto as designações de trabalho de seu marido diplomata, do mesmo modo que pensamos em novas exigências de leitura sob a insígnia do nomadismo temporal a que nos vemos submetidos. Portanto, um primeiro passo para a leitura de *O lustre* será transitar por entre textos, clariceanos ou críticos, que possam permitir uma visão mais completa quanto à obra e sua escritura, como veremos a seguir.

## 1.1. Escritos clariceanos: papéis avulsos, textos esparsos

A obra de Clarice Lispector exige do leitor muito mais do que a leitura; estudá-la exige do pesquisador um exercício de idas e vindas por entre textos ficcionais, cartas, documentos pessoais, fotos, e tudo o mais que possa dizer algo sobre a escritora e sua escritura; de fato, sempre se está às voltas com a sensação de que em Clarice não se pode ler apenas um livro, uma obra, mas percorrer seus vários escritos, todos os textos, inclusive os esparsos, os não ficcionais, nos quais se podem rastrear indícios de sua forma de composição da literatura. Em determinados momentos, textos alheios devem ser postos em perspectiva, em virtude de seu apoio com elementos deixados de lado por Clarice como possíveis chaves para a leitura de sua ficção. O olhar do pesquisador que

se desloca por tantos escritos também precisa estar atento às possibilidades de leitura destes textos, nômades em muitos sentidos, deslocados e sempre inquietos.

O trabalho da pesquisadora Nádia Batella Gotlib, referência obrigatória para qualquer estudo sobre Clarice Lispector, põe de manifesto o mosaico de elementos que, justapostos ao literário, formam o quadro mais completo – e complexo – da escritura de Lispector. Em entrevista concedida em 2012, Gotlib destaca a narrativa visual que pôde construir no livro *Clarice fotobiografia* (2009), reencontrando alguns momentos da literatura da escritora:

> quanto ao perfil artístico de Clarice, há outras considerações possíveis a se fazer referentes a essa relação literatura/fotografia. Em cartas e crônicas que escreve quando está morando com o marido diplomata em Berna (onde viveu de 1946 a 1949), Clarice manifesta sua angústia e solidão. Essa solidão pode ser vista, por exemplo, numa foto em que a escritora posa com o grupo diplomático na escadaria da casa do ministro Mário Moreira da Silva, em Berna (p. 251 do *Clarice fotobiografia*). Clarice está com eles, na foto. Mas está ao mesmo tempo sem eles, pois aparece deslocada do grupo, de olhos fechados, só. (COUTINHO; MORAES, 2012, p. 376)

Como se percebe, o alheamento de Clarice naquele contexto é um componente visual que apóia sua literatura pois, segundo Gotlib, "sugestões de leitura do código visual tanto complementam quanto acrescentam dados novos aos anteriormente percebidos na leitura dos textos de Clarice" (COUTINHO; MORAES, 2012, p. 376), e outros elementos extra-literários concorrem para esta leitura mais apurada porque mais rica em detalhes, inclusive inesperados.

As cartas, exemplos clássicos destes elementos extra-literários, foram uma produção abundante na vida de Clarice Lispector. Nelas, a autora às vezes se permitia um olhar sobre si mesma e sobre sua literatura; sob outro prisma, são também uma forma de expressar sua difícil relação com o espaço estrangeiro, com a criação literária e com sua solidão, da qual certa vez afirmou provir sua força literária. Citando um exemplo, recorro ao acervo encontrado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Em janeiro de 1947, Clarice escreveu à irmã:

> Minha filha pequena, você me feriu muito em dizer que acha ... que eu vou querer morar fora. Estou até chorando de desgosto. (...) Para mim não existem nunca lugares, existem pessoas.(...) Que vontade de abandonar tudo isso que não vale nada e ir para o Brasil. (..) Não me obrigue a lhe escrever dizendo como minha vida está desenraizada, como não vejo futuro, como é gratuito viver na Suíça ou em outro lugar, como se pudesse viver em qualquer época e em qualquer lugar. (...) Mas nada me alegra propriamente; não quero escrever, não quero

> mesmo nada, estou vivendo noutro planeta onde não é necessário nada disso. LISPECTOR, 28,29/01/1947.

O trecho citado tanto destaca esse sentimento quanto demonstra a relação entre a sensação de desarraigamento e a dificuldade em lidar com a palavra escrita, oriunda de sua permanência fora do Brasil. Em concordância com isso, aliás, na ocasião do lançamento de seu terceiro romance, a relação escritora/crítica já havia mais ou menos definido o lugar de Clarice Lispector nas letras brasileiras: a já mencionada trágica solidão, segundo Alceu Amoroso Lima (1943). Como conseqüência, a inquietude da escritora ajuda a compor suas personagens, metáforas da condição humana, em sua ânsia de superação da sensação de não pertencimento.

Quando Clarice permite um vislumbre de si mesma em sua busca pela expressão, o leitor pode se descobrir perdido em meio às suas astúcias. Assim, quando se senta à máquina para escrever crônicas semanalmente para o *Jornal do Brasil* (ou seleciona textos mais antigos para esta função), a escritora cria uma atmosfera de intimidade e conversa pessoal que muitas vezes se revela falsa (porque as histórias compartilhadas não são exatamente relatos de vivência, como faz parecer, mas já um exercício de escrita, de ficção ou de pequenos ensaios, embora pautados num evento real corriqueiro, pouco revelador, usado apenas como pretexto para o exercício da criação literária), ludibriando o leitor que espera dela se aproximar através desses relatos de vida pessoal revelados. Mas isso não a impede de utilizar dados de uma vida pessoal – que bem poderia ser a sua – para embaçar (ou esgarçar) os limites entre ficção e biografia.

Sem dúvida, Clarice é conhecida como uma escritora que se nutria de si mesma, seja de elementos de sua vida para ficcionalização, tornando-se persona/personagem de seus textos, seja de seus próprios escritos, como certa vez mencionou a Lúcio Cardoso, em carta escrita desde Nápoles, em 26 de março de 1945. Já na despedida, após a assinatura, duas frases aí colocadas como se fossem de pouca importância são de fato reveladoras: “Perdoe carta tão mal escrita. *É que detesto recopiar. Sempre que copio, transformo*.” (LISPECTOR, 2002, p. 70) Embora recortadas de um contexto bastante específico, pois Clarice se referia à carta datilografada que não queria reescrever, para não a alterar de alguma forma, estas frases fornecem um princípio válido em sua literatura. De fato, seu exercício de escrita se aproxima da idéia da estética da variação, numa poética que demonstra como um texto vivo torna possíveis as variações e, assim, fatos de vida e de literatura poderão ser variados e repetidos em sua escrita.

Se a escritora reconhece sua obsessão pela escrita e se dobra e desdobra sobre seus textos, percebemos a convergência de sua literatura sobre si, texto literário e/ou autora. Repetir, ou repetir-se, é como retocar, ao texto ou a si mesma, empregando elementos do vivido e dando-lhes o tratamento ficcional. Portanto, no que diz respeito a uma abordagem mais pontual sobre como a crítica biográfica lança luz sobre a ficção clariceana e a constituição de sua narrativa poética do exílio, as considerações de Eneida Maria de Souza são relevantes. Segundo a pesquisadora,

> é preciso distinguir e condensar os pólos da arte e da vida, por meio do raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. Não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho. A natureza artificial da arte recebeu do *dandy* e decadentista Oscar Wilde a definição primorosa: a vida imita a arte. A presença de mediações, de terceiras pessoas, da relação oblíqua entre arte e vida é passível de intervenções entre as duas instâncias, sem que o lastro biográfico se defina pela empiria e pela interpretação textual baseada em soluções fáceis e superficiais. A preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis dos escritores reside no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário. Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um ato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas conhecidas pelo escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso. (SOUZA, 2009, p. 53)

É este exercício que deve ser feito na leitura dos textos de Clarice Lispector, posto sua declarada recusa em fazer qualquer espécie de autobiografia; é preciso compreender que a relação entre e arte e vida não é direta, uma transposição da vida na arte, mas sim oblíqua, indireta. Mesmo suas crônicas, que parecem dar a impressão de uma conversa íntima e pessoal, reveladora de si para os leitores, podem ser vistas como uma espécie de embuste, se pensadas como relatos de vivência, ao passo que se tornam reveladoras de seu processo de escrita literária. Encarar seus textos como relatos biográficos por si mesmos seria diminuir seu valor artístico e desprestigiar sua literatura; seriam mais bem descritos, talvez, como pseudo-biográficos, uma invenção poeticamente libertadora.

Na contramão, entretanto, encontra-se o texto de Elisa Lispector, quando em *No exílio* faz um relato autoficcional, transformando em literatura o que poderia ser a história familiar. Elisa Lispector escreve um texto utilizando dados de sua história

pessoal e a da sua família, mas, apesar do claro emprego da autobiografia, ao mesmo tempo ficcionaliza a si mesma, ou a menina que teria sido na época da vinda ao Brasil, transportando-a para um mundo ficcional literário, borrando os limites da realidade e escapando de um relato como testemunho. Assim, a protagonista Lizza é apresentada ao leitor através de um narrador onisciente: não é a porta-voz de sua própria história. Isto por si só, já marca um 'outro', um distanciamento e uma invenção, sobrepostos ao vivido no tecido do narrado, mesmo que estejamos nos referindo ao autor que narra sua história, ou parte dela. A não concomitância entre relato e acontecimento acarreta uma intervenção temporal, histórica, social, pessoal, passível da criação literária.

A narrativa que contém traços de autobiografia exige cautela, como afirma Nadia Battella Gotlib, ao explicar como o romance de Elisa contribui como fonte de referências para a elaboração da fotobiografia que fez sobre Clarice:

> É um romance autobiográfico. Isso quer dizer que se pode confiar e não se pode confiar ao mesmo tempo. Confia-se na medida em que lança informações que, no entanto, só poderão ser aceitáveis e incorporadas a um repertório biográfico se devidamente checadas, isto e, se confirmadas documentalmente. Não se pode confiar porque é ficção, ainda que de teor autobiográfico.
> Além disso, há ainda outro fator a considerar: mesmo se alguns fatos forem comprovados como verdade, trata-se de uma peça narrativa que assim deve ser lida, enquanto um conjunto de construção que tem seus pontos de força devidamente tecidos em função não da verdade, mas da verossimilhança, e só nesse conjunto ganham força poética.
> Nesse caso específico, ainda há a considerar o seguinte: os nomes dos personagens são apenas parcialmente parecidos, não são idênticos. Seja como for, Elisa Lispector, nome da autora que aparece na capa do livro, pode ser a personagem que aparece no romance, mas como personagem, cujo nome é Lizza. Já o nome que poderia ser o de Clarice não é Clarice, mas Nina. E assim por diante... Há artifícios que podem ser considerados máscaras de identidade. Mas como os nomes mascaram pessoas, fatos também podem ter sido elaborados para mascarar situações... E a incerteza, em relação ao que seria verdade ou ficção, permanece. (COUTINHO; MORAES, 2012, p. 380)

A pesquisadora explica de modo bastante claro a relação ficção/autobiografia, levando em conta critérios de verdade e mascaramento de pessoas (nomes) e situações; um fato real que origina fatos correlatos ao sabor da imaginação literária, portanto ficcional. Para seu trabalho de recopilação de uma biografia de Clarice Lispector através de fotos, o elemento literário precisa ser deslocado e desfocado, embora não descartado, pois as fotos constroem uma narrativa que persegue a vivência, o *bios* da escritora. Se o romance de Elisa Lispector fornece detalhes importantes, estes precisam do aval/suporte da comprovação documental, e mesmo esta pode revelar as nuances que distinguem

fatos da ficção. Do ponto de vista teórico da crítica biográfica, o texto de Elisa exemplifica como, apesar do impulso claramente pautado na vivência, em uma exigência histórica (pessoal) de resgate e registro, a verdade biográfica pode estar em suspenso, considerando, não o critério de verdade, mas

> o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos. (...) O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado – é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção. A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o pólo literário para o biográfico e daí para o alegórico. (SOUZA, 2009, p. 54,55)

Por outro lado, na tênue relação de intervenções entre as duas instâncias, vida e obra, arte e experiência, é o ato poético que se reveste de valor, dotado de liberdade criativa, não só por parte do escritor como também concedida ao crítico, quem recebe "certa flexibilidade ficcional sobre o objeto em análise, não se prendendo à palavra do autor, mas indo além dela." (SOUZA, 2009, p. 54) Considerando o trabalho do pesquisador e, sobretudo, o fato de que "nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou do propósito do autor" (SOUZA, 2009, p. 54), a crítica biográfica praticada nos moldes atuais prevê a "possibilidade de reunir teoria e ficção", visto que

> os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-lo como cara e coroa dessa moeda ficcional. Consiste ainda na liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor. Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais. (SOUZA, 2009, p. 54)

Esta relação complexa exige novos olhares para o texto produzido, muitas vezes escapando das mãos do autor para as do pesquisador, que a usa como moeda de troca, moeda ficcional; desta feita, os intercâmbios decorrentes permitem elucidar um "eu" ficcionalizado do autor, uma *persona* que habita apenas sua literatura. Claro está, este não foi um exercício explícito de Clarice, pois não diríamos que haja uma obra sua com clara intenção autoficcional, embora, de fato, haja referências em sua obra que estão

intimamente ligadas a exercícios de escrita sobre si mesma, como os contos/crônicas "Felicidade clandestina" ("Tortura e glória", crônica de 2 de setembro de 1967), "Restos do carnaval" (crônica de 16 de março de 1968) ou ainda "Cem anos de perdão" (crônica de 25 de julho de 1970) e "Perdoando Deus" (crônica de 19 de setembro de 1970); ademais, tal idéia é reforçada pelo fato de que, certa vez, Clarice revelou que iniciara uma história com um "Era uma vez... era uma vez: eu", expressão da qual Lícia Manzo mais tarde se apropriou para tratar da não-ficção na obra de Clarice Lispector (MANZO, 2001). A Clarice que emerge de seus textos, mesmo à sua revelia, deixando-se entrever, é o reflexo desse impulso em direção ao autoficcional, uma propensão a criar uma vida escrita, com base na experiência. Afinal, segundo Olga Borelli, não se irritou com a enfermeira que a obrigara a retornar ao leito do hospital, acusando-a de haver 'matado seu personagem', pouco antes de sua morte? Para Nadia Gotlib, este seria "um fato tão intenso quanto teria sido a própria vida literária de Clarice. Talvez seja esta a narrativa-clímax de sua vida, ou seja, de sua morte, mas morte já não de si mesma, da Clarice, ou das Clarices, mas de uma outra, já totalmente transfigurada em ficção" (GOTLIB, 1995, p. 483, 484).

Ademais, em *A maçã no escuro* e em *A hora da estrela*, para citar apenas dois exemplos, também se podem rastrear marcas de referencialidade pessoal da Clarice autora projetadas nas personagens: do romance, Clarice afirma se identificar com o personagem masculino, nos moldes do que Gustave Flaubert fez com sua *Madame Bovary*; e na novela, se por um lado o personagem-escritor Rodrigo S.M pode ser visto como seu heterônimo, seu *alter-ego*, por outro a moça nordestina compartilha traços de sua formação e vivência, tais como 'ser' nordestina, gostar de coca-cola, ser datilógrafa – o que marca tanto uma semelhança quanto uma diferença pontual, ao mesmo tempo em que define a luta de ambas com a 'palavra', visto ser a máquina de escrever a marca definidora de um escritor em sua época, na era pré-computador. Talvez uma das imagens mais marcantes de Clarice Lispector é a da escritora no início da década de 60, sentada, um leve esboço de sorriso e uma xícara de café, com sua máquina de escrever no colo, como se flagrada em pleno ato de escritura e criação literária (GOTLIB, 1995, p. 37). Outra imagem emblemática é a de Macabéa, em *A hora da estrela*, às voltas com seu ofício de datilógrafa 'cata milho', é lenta e não cria nada, apenas copia o que lhe mandam, invariavelmente errando as palavras e borrando o papel. Como uma espécie de escriba (copista) canhestro e inepto, é o contraponto de seu criador fictício, Rodrigo S.M, e "do autor, (na verdade Clarice Lispector)" (LISPECTOR, 1993, p.21).

O poeta e ficcionista Lêdo Ivo também destaca aspectos importantes da referência biográfica, através de sua mobilidade por distintos territórios, na obra clariceana. Afirma:

> Foi Maceió, a minha terra natal, o primeiro chão brasileiro pisado pela menina ucraniana que haveria de se chamar Clarice Lispector. Na capital alagoana transcorreram as operações iniciais de fixação e assentamento, em solo estrangeiro, de uma pequena e modesta família de imigrantes que, em longa e talvez patética viagem de fuga, pôde enfim respirar o ar de segurança e esperança numa cidade nordestina em breve tornada simples etapa de uma trajetória mais estendida. Mas a mesa da manhã que nasce está sempre juncada de pequenos mistérios. Em Maceió, nas ruas que cheiravam a açúcar e maresia, e que declinavam para o mar de navios ancorados, a menina ucraniana foi tocada para sempre pelo que haveria de ser o emblema de seu destino: a luminosidade solar. Após os dias e meses iniciais de neve e bruma, e de céus fechados e sombrios, ela conheceu o sol, o mormaço e o vento do mar.
>
> A alagoanidade inicial de Clarice Lispector sempre foi escondida pelos seus biógrafos e intérpretes, que se limitam, às vezes, e condescendentemente, a uma brevíssima menção. Decerto a consideram irrelevante. Mas uma passagem, na história subterrânea dos espíritos, tem às vezes a importância de uma longa permanência. Lembre-se que a Macabéa de *A hora da estrela* é uma alagoana que imigra para o sul e, transplantada, encontra desilusão e morte.
>
> Clarice Lispector não era Clarice Lispector. Na operação transplantadora ela perdeu tudo o que trazia: a pátria, a língua, o nome. Uma pátria nova se abriu a seus passos e imigração. Uma língua nova passou a substituir a língua perdida. E um nome novo substituiu o nome verdadeiro, perdido para sempre, e para sempre escondido. (IVO, 1989, p. 47)

Artista das letras, como sua amiga, Lêdo Ivo destaca certos aspectos da vida de Clarice, mesmo na infância, que considera importantes e relevantes para pensar sua obra – interpretá-la. Retomando a trajetória dos Lispector do solo estrangeiro ao Brasil, relembra que a menina, a base da escritora, era alguém 'em trânsito' desde sua concepção, e as 'passagens' de sua vida podem ter tanta relevância quanto uma longa permanência. Obrigados a 'abrasileirar' os nomes estrangeiros, transplantados diretamente de outra pátria, língua e cultura, o sobrenome 'estranho' continuou a causar certo desconforto (nome 'desagradável', segundo o crítico Sérgio Milliet, 'decerto um pseudônimo'), uma marca de não pertencimento, uma forma de ocultamento. E então Clarice se torna Clarice; 'nasce' em solo brasileiro, nordestino. Para Ivo, quando críticos e historiadores literários saltam importantes fases da vida de escritores, visando apenas suas "maioridades físicas e culturais", esquecem que a história verdadeira dos criadores literários (poetas, romancistas e dramaturgos) "habita o buraco negro de uma infância de sóis cruzados e constelações. É neste estuário oculto que guardamos os

nossos segredos" (IVO, 1989, p. 48). Eis a razão pela qual o escritor acentua que marcas da infância em Alagoas – e, acrescento, da fase de trajetória exílica da família Lispector – são componentes importantes para a leitura da obra clariceana. Para ele,

> não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector. A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história da nossa língua. Essa prosa fronteiriça, emigratória e imigratória, não nos remete a nenhum dos nossos antecessores preclaros.(...) Não está nos que vieram antes, embora fervilhe, como um graciosos contágio epidêmico, nos numerosos epígonos que, alcançados pela sua enfeitiçante lição magistral, tanto se afervoram em imitar o inimitável, e diluir o indiluível.
>
> Essa dicção translúcida percorre toda a sua obra, desde os romances (...) *Perto do coração selvagem*, *O lustre* e *A maçã no escuro*, até os contos, desde as crônicas às reportagens. Dir-se-ia que ela, brasileira naturalizada, naturalizou uma língua, convertendo-a num instrumento pessoal e desligado de qualquer tradição egrégia; um idioma solar, alagoanamente solar, destinado a narrar as tribulações de pequenas criaturas rodeadas de si mesmas e desaparelhadas para efetuar o trajeto em direção aos outros; uma prosa de escancarada diurnidade mesmo quando ela fala da noite e relata a escuridão; uma prosa de fulguração e enfeitiçamento; uma prosa ambígua, clareada sempre por uma auréola poética simultaneamente concreta – e espessa em sua concretude – e evanescente. E, em muitos casos, uma prosa que ousa dispensar o enredo e a motivação, para imperar, num isolamento radioso, na página em branco. (IVO, 1989, p. 48)

Sem dúvida, as palavras do amigo poeta se revestem de um lirismo escandaloso em alguns momentos, não se furtando a expressar a admiração por Clarice, ou a buscar os laços que pessoalmente possa ter com ela através de sua naturalidade, por ser alagoano; porém, sua visão de escritor confere uma leitura literária mais sensível e preocupada com os possíveis meandros da criação artística, embora incorra nos riscos de uma crítica metafórica e mimética. Mas talvez o intuito de Ivo fosse ser mais elogioso do que crítico, teórico. A prosa lírica de Clarice Lispector, recusando-se a seguir modelos, cria-os, mas contém um fundo mosaico composto pelos elementos culturais de sua vida e formação, o que se reflete na escritura. Ivo lê a referência ao nome como princípio condutor da prosa, de luz, claridade, mesmo ao descrever a sombra e a escuridão. Neste aspecto, fica evidente o jogo realizado com as palavras, seu conceito e seu contexto em *O lustre*: a Sociedade das Sombras, o lustre dominando a sala, as atividades de Virgínia ao sol, como sua caminhada para ver a cidade ou as esculturas de argila que secam e lhe conferem um ar de 'criadora', para citar apenas alguns exemplos.

Mas a escritora Clarice Lispector vai além disso, além de sua comprovada estrangeiridade e de sua ‘prosa fronteiriça, emigratória e imigratória’. Movediça, está sempre num território instável de criação literária, ficcional e poética, relatos de vida e experiência, tradução e narração da experiência da própria linguagem. A linguagem parece em exílio assim como as ‘pequenas criaturas rodeadas de si mesmas e desaparelhadas para efetuar o trajeto em direção aos outros’ de seus textos, resultando na experimentação das variadas e incertas formas de exílio, e abrindo passagem para a criação e desenvolvimento de sua poética. O ‘trajeto’, o percurso, sempre se faz presente, convidando a percorrer o profícuo território do *bios* da escritora, conforme Lêdo Ivo sinaliza e uma vertente da crítica atual preconiza.

Edgar Nolasco aponta para os traços de criação biográfico-literária na obra de Clarice Lispector (NOLASCO, 2004), e aprofunda a discussão sobre o papel do crítico biográfico como um ‘herdeiro endividado’, ao ler vida e obra da escritora em paralelo uma com a outra (NOLASCO, 2009). Por isso, numa leitura atenta da obra clariceana, pode afirmar que

> no início de seu projeto literário, o ficcional seria o lugar onde o traço biográfico se escondia; no decorrer desse projeto literário acontece exatamente o oposto: agora é o ficcional que vai ficar “colado” ao vivido, confundindo-se com ele. Tudo isso não só porque a autora fez de sua vida matéria para a ficção, como tornou-se, de forma singularíssima, seu próprio tema ficcional. Muitos de seus textos, por exemplo, vão ter como pano de fundo a memória de sua infância vivida, e de suas reminiscências para a construção de sua ficção. Nesta visita ao passado, tentativa vã de reconstruir fatos que ficaram perdidos na sua história pessoal, ficcionaliza extrapolando, em muito, os limites do acontecido. É nesse sentido que sua escrita é biográfica, porque mesmo quando não dialoga diretamente com o ‘vivido’ já está, de alguma forma, atravessada por um desejo pessoal e intransferível que a move em direção a um ‘poderia ter acontecido’. Para a escritora, viver e escrever compõem um único processo de aprendizagem, de autoconhecimento, de busca, enfim. (NOLASCO, 2004, p. 78,79)

O que acho válido destacar, com base no já exposto, é que essa relação na obra de Clarice, demonstrada talvez já exaustivamente, vai um pouco mais além e rompe com os limites da tentativa de ‘demonstração evidente’ da inserção da vida na obra. Antonio Candido já havia alertado para o risco existente em adotar uma postura parcial (visão dissociada) ao levar a cabo a análise de uma obra, embora visões parciais se justifiquem (no caso da sociologia da literatura ou da biografia, por exemplo):

> só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela

> convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 1980, p. 4)

Na relação vida/obra de Clarice, aspectos do social (cultural) integram-se ao tecido ficcional, tornando-se um único conjunto da estrutura literária. Em minha leitura do que diz Nolasco, a ficcionalização da experiência ocorre no sentido menos visível do relato, não de acontecimentos, mas da experiência de construção da narrativa poética, ou do próprio fazer literário, da forma, como fator estético. Ao ler *O lustre* e, na sequência, os dois próximos romances, o fio condutor que pode uni-los se instaura no estreito espaço, apenas entrevisto, da poética do exílio em construção no primeiro, com seus desdobramentos em *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, perpassada pela experiência, pessoal e compartilhada, da escritora. Porém, no embate vida/obra, garimpando o literário, os 'restos de ficção' (restos como resultado final, sobras, sim, mas sob um prisma positivo, como seleção em meio ao descartável) se juntam aos vestígios de autoficção, cujos efeitos também se notam no pesquisador, crítico leitor ou, mais precisamente, no crítico biográfico. Eis a razão de Nolasco apontar para a dívida da herança e, com base no filósofo Jacques Derrida, dizer que se debruçar sobre a vida (e sem dúvida, a obra) de alguém implica o reconhecimento de uma paixão, de uma admiração, de uma dívida impagável. "Essa relação dá-se atravessada por uma fidelidade à herança, visando sua reinterpretação e reafirmação, as quais não se dão sem uma infidelidade." (NOLASCO, 2009, p. 37). Portanto, determina:

> o crítico biográfico encontra-se numa condição de duplamente endividado: é responsável pela vida que veio antes de si (pela vida de outrem), da mesma forma que é responsável pela vida que está *por vir*. Tomar a figura do crítico biográfico como um herdeiro é querer entender que ele não é apenas alguém que recebe, mas é alguém que escolhe, e que se empenha em decidir sobre o outro, sobre a vida do outro e sobre a sua *própria* vida. (NOLASCO, 2009, p. 38)

Na esteira desse pensamento, o recorte que faço se deve a um impulso duplo de escolha, meu em direção ao texto, e do texto em minha direção; trata-se de admiração e de paixão, de aproximação e de apropriação do texto alheio, sendo-lhe, às vezes, infiel. Não leio a obra de Clarice Lispector apartada totalmente dos 'restos' ficcionalizados de sua experiência, que nunca será um relato 'tal qual', embora procure fazer uma inter-relação entre elas, mas no interstício de sua (re)criação literária, resultando numa

poética como invenção clariceana. Invenção porque criação poética e narrativa, mas sobreposta ao texto principal; de fato, a poética do exílio, (in)certo, indefinido, fora dos moldes, mas sobretudo humano, descreve uma condição subjacente do ser humano em sua imanência e, nos textos, tende à repetição e à variação. Surgirá, portanto, nas margens dos textos, nas 'dobras' da escritura, da experiência e da própria linguagem, ou da experiência da linguagem. Obedecendo, talvez, a um primário impulso autoficcional, Clarice Lispector dele se desprende para iniciar o ato libertador, criativo: os romances revelam a escritora em plena busca, 'se fazendo', como ocorrerá metaforicamente com sua personagem (*persona*, enquanto projeção), no romance de 1961. Neste aspecto, retornando ao princípio da autoficção, válido no que tange a Elisa e nos mínimos exercícios de escrita de si de Clarice, o que se lê não é uma vida – esta se vive no *corpo* –, é um texto, 'literal e literariamente uma reinvenção' (DOUBROVISKY, 2007, p. 64 [16]).

Neste processo de interpenetração de elementos da experiência no literário, menciono algumas cartas de Clarice que revelam algo de seu constante trabalho criativo. Nelas, mais do que estabelecer contato com parentes e amigos, Clarice estabelece um diálogo literário, partindo de sua experiência de escritora às voltas com o texto em desenvolvimento. De fato, usa a palavra exílio aplicando-a a si mesma nas ocasiões que está longe de seu espaço reconhecido de produção literária, e se autodefine como 'pouco turista', o que equivale dizer 'anti-turista', avessa a qualquer forma de contemplação positiva do território que marca, antes de tudo, uma ausência. Os trechos a seguir demonstram uma inquietação e permitem uma espiadela pela porta dos fundos do processo criativo da narrativa poética de exílio que se delineia em suas obras, pautado também na experiência, e a partir dela; entretanto, constrói-se de modo a superá-la, a 'reinventá-la'. Assim, num remoto ano de 1941, no dia 13 de junho, escreve desde Belo Horizonte para o amigo e também escritor Lucio Cardoso:

> Alô, bem. (...) Eu pretendia chorar na viagem, porque fico sempre com saudade de mim. Mas felizmente sou um animal sadio e dormi muito bem, obrigada. "Deus" me chama a si, quando eu dele preciso... Quanto ao teu fantasma, procuro-o inutilmente pela cidade. (...) encontrei uma turma de colegas de Faculdade, em excursão universitária. Meu exílio se tornará mais suave, espero. Sabe, Lucio, toda efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que eu sou mais do que uma mulher. Eu sei que você não o crê, mas eu também não acreditava, julgando o que tenho feito até hoje. É que eu não sou senão em estado potencial,

[16] No texto em francês: "Cést littéralement et littérairement une reinvention."

> sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte. (Tinha prometido ser outra, não é?) (LISPECTOR, 1941. Carta do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa).[17]

A viagem, percurso literal, pretensamente provoca um 'distanciamento' poético metafórico de si mesma, ocasionando a saudade; o estado físico, apartado da racionalidade, da linguagem e da expressão, no entanto, funciona como irônico lenitivo: por ser um 'animal sadio', pode descansar sem tais preocupações. Logo, porém, a relação com o espaço se evidencia, um lugar de exílio, de solidão, e a figura do amigo, fantasmática porque distante, é fugidia. Mas a preocupação literária toma vulto, suplantando sua condição de mulher para alçá-la a um patamar superior, o da linguagem, da escritura, seu estado potencial para jorrar a água fresca de sua literatura. Outros trechos específicos de suas cartas, ao longo dos anos fora do Brasil, contêm considerações sobre os romances seguintes e os meandros de sua escrita, além de comentários sobre sua publicação; entretanto, as que retomadas mais tarde estarão em relação direta com a obra *O lustre*. De volta ao que tange à experiência, vale a menção à carta de 21 de novembro de 1944, escrita desde Nápoles.

Endereçada a Elisa, nesta correspondência Clarice pede à irmã mais velha que lhe envie retratos e, em meio a assuntos e nomes de pessoas corriqueiras de seu trato social, faz a solicitação e a confissão: "Se você puder me mandar algum livro, alguma revista, ficarei contentíssima. Eu sou uma pobre exilada. Você nem imagina como longe do Brasil se tem saudade dele. Sou capaz de escrever um novo Brasil, país do futuro..." (LISPECTOR, 2007, p. 62) Sem dúvida, contra a ausência e o esquecimento, o relato, a presentificação pela palavra: a escritora, muito mais do que a mulher saudosa de sua pátria escolhida, poderia 'escrever um novo Brasil', visto desde fora – ou não mais visto – mas sentido literariamente no duplo movimento, desde 'fora' (a experiência exílica a que se refere) e desde 'dentro'(de suas memórias e de sua recriação), instaurado a partir de sua relação com o(s) espaço(s). É, portanto, uma confissão apenas sugerida de como a experiência poderá ser reinventada, e de como se delineia um exílio como criação clariceana.

Cinco anos depois desta confissão, instalada em Berna, com o filho mais velho e já com *A cidade sitiada* esperando publicação, persiste a difícil relação com o espaço:

> Ando em nova onda de apatia, o que é coisa velha... Chego a pensar que nem a volta para o Brasil me dará um jeito. Mas sonho com ela. Em agosto teremos 5 anos de exterior. Não são cinco dias. Cinco anos

[17] Esta carta também está publicada no livro *Correspondências*.

> de não saber o que fazer, cinco anos durante os quais, dia a dia, me perguntei como perguntava a vocês: que é que eu faço? Para vocês terem uma idéia do que tem sido minha vida durante esses anos: para mim todos os dias são domingo. Domingo em S. Cristóvão, naquele enorme terraço daquela casa. A pessoa, individualmente, perde tanto de sua importância, vivendo assim, fora, em ócio. A vida começa a parar por dentro, e não tem mais força de trabalhar ou ler. Só chaleira fervendo é que levanta a tampa. A Europa é o mundo, é da Europa que ainda saem as melhores coisas. Eu não conheço ninguém e me sinto esmagada por essa entidade abstrata que não consegui concretizar em nenhum amigo. Berna é um túmulo, mesmo para os suíços. E um brasileiro não é nada na Europa. A expressão mesmo é: estar esmagada. No Brasil comecei a encontrar meu equilíbrio quando me empreguei, quando comecei a ter horário no DIP. Acabado o ócio, comecei a trabalhar de manhã para mim, e tudo começou a funcionar. O pior é que estou ficando tão embotada: às vezes nem entendo o que leio. Acho que a culpa é da excessiva solidão, e dessa longa tarde de domingo que dura anos. (LISPECTOR, 2007, p. 210, 211)

A confissão através da carta remete, novamente, à descrição psicanalítica do desamparo. Diretamente vinculado com o problema da relação com o espaço, a questão do tempo também ganha importância – porque agora se torna espacializado, sentido e transcorrido de modo peculiar, não linear, mas estagnado (‘todos os dias são domingo’), resultando na perda de sua noção. O ócio, a falta de trabalho criativo (que acontecia pelas manhãs), transmite a sensação de ruptura do tempo na ‘longa tarde de domingo que dura anos’. O que descreve é uma vida parada por dentro, desamparada, porque se ‘não conhece ninguém’, nem tem vontade ou força para trabalhar ou ler; a escritora dá mostras de sua solidão intelectual e literária. Clarice confessa o que poderia ser seu “próprio desamparo – fundamental e insuperável”, resultante do choque com a realidade circundante e a destruição daquilo que erigiu “para sustentar uma significação final a seu próprio ser e à sua existência” (PEREIRA, 1999, p. 125), que seria seu trabalho com a linguagem, com a literatura. Naquele ‘túmulo’ até mesmo para os próprios nativos, sente que algo lhe foi tirado, aquilo que sustentava sua significação – seus ídolos, criados por ela mesma através de seu trabalho com a escrita, foram destruídos ou a abandonaram. Sem eles, precisa “enfrentar o seu desamparo mais radical, o do lugar vazio do fiador último da história simbólica pessoal e da humanidade. Nesse contexto, seu próprio ‘eu’ constitui um desses ídolos divinizados” (PEREIRA, 1999, p. 125), substituídos pela ‘excessiva solidão’.

Outra fonte importante neste aspecto, pertinente aos textos extra-literários que lançam luz ao literário, é a entrevista feita por Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti com Clarice Lispector em 1976 que, recentemente publicada no livro *Com*

*Clarice* (2013), oferece alguns vislumbres tanto do processo de escrita clariciano como da projeção de sua *persona* em sua obra. Quanto à escrita, a autora revela que em certas ocasiões, não necessariamente freqüentes ou determinadas, também seus textos nascem de uma espécie de 'percurso diaspórico', de trânsito, de perambulação:

> eu escrevi por duas vezes dois livros ao mesmo tempo. *Laços de família* e *A maçã no escuro* foram escritos ao mesmo tempo. Eu ia para um conto, escrevia e voltava para *A maçã no escuro*. Mais tarde, isso aconteceu com um livro que não é grande coisa, *Onde estivestes de noite*, e não lembro qual outro, que eu escrevi também ao mesmo tempo[18]. (SANT'ANNA, 2013, p. 222)

A alternância entre a escrita de romances e de contos mencionada em 1976 não era exatamente uma prática constante, porém tampouco parecia nova, posto que durante o período fora do Brasil, e os anos entre o início de um livro e seu término, Clarice exercia a escrita de outros textos. Ademais, a crítica foi rápida em destacar como seus textos rompem os limites de gênero, percorrendo-os e confundindo-os.

Por outro lado, a seguir, na mesma entrevista, Clarice mostra como de certa forma se projeta em sua escritura; quando Affonso lhe faz a pergunta: "Entre Ermelinda e Vitória, dentro de *A maçã no escuro*, qual é mais Clarice?", a resposta parece surpreendente: "Talvez Ermelinda, porque ela era frágil e medrosa. Vitória era mulher que não sou eu... Eu sou o Martim" (SANT'ANNA, 2013, p.223). Affonso Romano parece concordar, e ao assumir o bovarismo, Clarice também assume a condição que o colega escritor diz ser de um "indivíduo em busca da consciência, em busca de sua linguagem" (SANT'ANNA, 2013, p.223). Em conclusão da linha de raciocínio de Affonso, Clarice afirma que Martim é um homem 'se fazendo', assumindo, portanto, um ato criador, ou inventivo.

Em vários sentidos, na medida dos possíveis entrelaçamentos dos vários textos e materiais ficcionais na feitura dos romances produzidos no período de permanência em terras distantes, estas obras de Clarice Lispector parecem estar numa espécie de 'campo expandido' de sua literatura, deixando entrever a poética em construção, 'fazendo-se' em paralelo com o que, literariamente, a própria escritora faz. Aliás, essa idéia, em princípio, surge a partir do que foi esboçado por Florencia Garramuño:

> seria possível falar de uma literatura em um campo expandido, tanto pelas regras formais que a situam nesse espaço desdiferenciado entre a "realidade" e a "ficção", ou entre "interior" e "exterior" – o que torna anódina a pergunta por essa diferenciação – , como pelo

[18] O mesmo processo acontece com dois contos reunidos postumamente em *A bela e a fera*, e entre os anos de 1976 e 1977, com a novela *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

> transbordamento de funções e de efeitos que emanam desses textos e intervenções sobre outros campos e disciplinas. (GARRAMUÑO, 2012, p. 243)

De fato, a crítica aponta para as transformações, hoje evidentes, nos textos e práticas artísticas modernas. A idéia, no entanto, pode ser aproveitada na leitura que aqui faço, afinal Garramuño sinaliza que este é

> o caso de Clarice Lispector, e a virada e o aprofundamento das problemáticas narrativas que seu último romance, *A hora da estrela*, propõe – embora também, caberia acrescentar, seus textos de meados dos anos 60 e 70, como *Água Viva*, *Para não esquecer*, *A via crucis do corpo*, entre outros -, apresentam inumeráveis pontos de contato com esse itinerário. Neles, essa nova relação com o "exterior" à forma e à linguagem se evidencia como uma transformação radical de como o vínculo entre arte e experiência havia sido proposto n[a] história hegemônica do modernismo. (GARRAMUÑO, 2013, p. 241)

Neste jogo entre vida/experiência e obra, solidão e deslocamento são recorrentes e fundamentais para a narrativa poética de exílio segundo os moldes clariceanos, resultado tanto da relação com o exterior à forma e à linguagem (contexto e experiência) quanto com seu interior expandido, esgarçado, cujos limites tornam-se opacos e indefinidos. Se Virgínia busca a solidão, Martim também o fará; quanto a Lucrécia, de certa forma também está isolada, ignorada e "perdida de vista" (LISPECTOR, 1975, p. 18,19). A influência, ou referência externa, é encontrada na vivência da escritora Clarice Lispector. Conforme expressou em 15 de junho de 1968, também se debatia com sensações semelhantes:

> Um amigo meu, um médico, assegurou-me que desde o berço a criança sente o ambiente, a criança quer: nela o ser humano no berço mesmo já começou. Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. Se no berço experimentei essa fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida a fora, como se fosse um destino. (...) Exatamente porque é tão forte em mim a fome de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre. (...) Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como é. E uma espécie toda nova da "solidão de não pertencer" começou a me invadir como heras num muro. (...) Mesmo minhas alegrias, como são solitárias às vezes. E uma alegria solitária pode se tornar patética. (...) Muitas vezes a vontade intensa de pertencer vem em mim de minha própria força – eu quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa.(...) Quase consigo me visualizar no berço, quase consigo reproduzir em mim a vaga e no entanto premente sensação de precisar pertencer. (...) A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: *pertencer*

> *é viver*. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho. (LISPECTOR, 1999, p. 110, 111)

Portanto, o pertencimento se torna uma necessidade desde o berço, revelando a incompletude do ser humano; alternativas para supri-la são, em geral, inconsistentes e pouco duradouras, como a fome recorrente. Ao mesmo tempo, trata-se de uma vontade, e estar cônscio disto requer encarar ou aceitar a 'solidão de não pertencer'. Novamente, apesar de ser condição intrínseca do homem, é uma experiência individual, como 'alegrias solitárias'. Na relação vida/obra, esta crônica menciona ainda (embora o trecho tenha sido omitido) algo que as biografias de Clarice corroboram sobre as circunstâncias de seu nascimento: o modo 'tão bonito como foi preparada para ser dada à luz', uma concepção para salvar a vida da mãe enferma, segundo 'uma superstição comum' local na Ucrânia. O biógrafo Benjamin Moser (2013) relata como apenas tradições orais em áreas rurais específicas parecem guardar a memória desta crença popular, mas a escritora a torna conhecida em sua crônica[19]. Expressando o sentimento de ter falhado em sua missão, Clarice afirma ter ficado 'simplesmente nascida', com uma 'carga de culpa' por ter traído a família na grande esperança, visto que a mãe continuou doente, cuja enfermidade agravou-se mais e mais até levá-la à morte, já em território brasileiro. A culpa acarreta o vexame:

> Mas eu, eu não me perdôo. Quereria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe. Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de *solidão de não pertencer* porque, como desertor, eu tinha o segredo da fuga que por vergonha não podia ser conhecido. (LISPECTOR, 1999, p. 111)

A exposição na crônica dá um tom mais ameno à revelação do segredo e da culpa, como se não se tratasse de nada além de uma conversa corriqueira, ou uma purgação – necessária – pela palavra. Mas já haviam sido temas de seus textos e elementos essenciais de sua narrativa: Virgínia é definida pelo segredo, se debate com uma culpa ao longo do segundo romance de Clarice; Lucrécia Neves define as coisas

[19] A referência feita por Moser à superstição é esta: "Nas circunstâncias desesperadoras da guerra civil, quando não existia nem mesmo a mais precária assistência médica, Pinkas e Mania provavelmente se fiavam na superstição local, que seria a via normal para as pessoas pobres das regiões obscuras da Ucrânia. (...) Na Podólia rural, tais crenças eram específicas de certas localidades". (MOSER, 2013, p. 57, 58) Pinkas e Mania são, obviamente, os pais de Clarice. Mais esclarecedora, porém, é a nota inserida neste ponto do texto de Moser: "Na Ucrânia, em Israel e nos Estados Unidos, o autor consultou vários especialistas em medicina popular judaica e ucraniana. Nenhum deles sabia a que Clarice estava se referindo quando mencionou 'uma superstição comum' que relacionava a gravidez com a cura de doenças. Quando as mulheres de Tchechelnik foram indagadas sobre essa superstição, exclamaram em reconhecimento imediato." (MOSER, 2013, p. 661)

como as vê, indicando seu nome íntimo e como as coisas devem ser vistas e entendidas no terceiro; e no quarto romance culpa e fuga se complementam na reestruturação do homem Martim. De modo mais contundente, as obras *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* compõem uma espécie de trilogia necessária, pelo que revelam sobre o modo como Clarice Lispector compõe um relato poético do exílio tecido como invenção sua a partir de dados da condição humana e das situações impostas a cada ser, ligeiramente pautada em sua experiência pessoal, e aprofundada em sua experiência de escrita literária, de uso da linguagem. É uma trajetória densa, repleta dos vazios e angústias que, primeiro, acometem e isolam uma família, e seus membros dentro dela, incidindo com maior força sobre uma protagonista mais fechada em si, protegida por sua ignorância, para logo em seguida se estender sobre todo um espaço, uma cidade em estado de sítio, isolada em si e em seus habitantes, numa condição de exílio trágico e solitário.

E, por fim, num esforço maior de reconhecimento e compreensão, essa trajetória exílica indica o retorno ao homem, como indivíduo, e sua fuga para um exílio (literal a princípio, para logo, devido à sua vontade de escrever, se converter em palavra exilada, que nunca alcança, em exílio na e pela linguagem, expresso através da escritura). O que o personagem Martim procura é entender a ruptura com seu mundo anterior como a forma de se reinventar, de se reorganizar sem as influências passadas, almejando não se sentir incompleto sem o que foi deixado atrás, enquanto busca a completude através da linguagem escrita. Entretanto, a experiência não permite libertação: o passado retorna e se presentifica, arrasando qualquer consecução que porventura tivesse alcançado e levando-o cativo de volta para a vida e o lugar com os quais mantém laços, independente de sua vontade consciente de desenraizamento, pré-anunciado por seu fracasso em dominar a linguagem.

A idéia de exílio, que parece subjacente ao tecido narrativo poeticamente constituído dos textos aqui citados, já foi evocada de outras formas na literatura de Clarice Lispector. Por outro lado, é preciso também considerar os estudos realizados sobre os livros aqui estudados, estabelecendo uma relação entre eles.

Clarisse Fukelman, em artigo de 1990 sobre a mulher na literatura, faz uma leitura de Clarice Lispector e destaca como na obra clariceana há o que ela chama de “a palavra em exílio”, ao dar ênfase ao modo como a escritora usa a linguagem, aliás, algo que desde o romance de estréia chamou a atenção da crítica. A base para tal consideração talvez resida na descrição metafórica que Clarice Lispector faz de seu

traçado literário, ou seja, ‘coser para dentro’; assim, “talvez sem o saber, Clarice estava optando por um tipo de escrita característica do escritor moderno” (FUKELMAN, 1993, p. 5), através da qual a experiência se apresenta sob uma nova perspectiva de concepção da linguagem: “mais importante do que relatar um fato, será praticar o autoconhecimento e o alargamento do conhecimento do mundo através do exercício da linguagem” (FUKELMAN, 1993, p. 6).

A palavra se converte em instrumento de mediação entre o sujeito e a realidade e, de fato, Clarice exercita ao longo de seus romances uma reflexão sobre si, sobre o outro e sobre a escrita, conduzindo à idéia de isolamento, tantas vezes recorrente, embora com nuanças distintas; em suma, também a autora demonstra que “o artista constata este exílio do homem na própria terra, mas não tem respostas prontas que o justifiquem.” (FUKELMAN, 1993, p. 7). Cabe-lhe, portanto, apresentar o exílio como criação, como invenção literária, e suas personagens caminham pelos meandros deste processo, como os leitores podem perceber nas narrativas poéticas.

Segundo Cristina Ferreira-Pinto Bailey, a nova perspectiva pela qual a linguagem é concebida ocorre “graças à função conferida à palavra”, pois

> desde seu primeiro livro, Lispector questiona a capacidade de expressão da linguagem e, ao reconhecer os limites que a palavra impõe ao desejo de conhecimento, autoconhecimento e comunicação com o Outro, procura transgredir tais limites. Esse processo de transgressão é contínuo e sempre incompleto: a palavra invariavelmente cai aquém das possibilidades e do desejo do Sujeito. (BAILEY, 2007, p. 11)

Deste modo, reconhecer que a palavra está em exílio na obra clariceana significa ler em seus escritos um estado permanente de solidão, o que coloca em xeque a comunicabilidade total, a expressão completa, iniciado no próprio texto – na linguagem, e que acomete tanto personagens como leitores; ademais, decorre da falha na mediação pela palavra, posto que sempre expressa um vazio, uma lacuna insuperável entre a percepção e a expressão: “a palavra torna-se, portanto, tanto o eixo formal como temático da ficção lispectoriana, destacando-se aí uma preocupação com a linguagem como instrumento (falho) de comunicação, e com o ato mesmo da escrita.” (BAILEY, 2007, p. 11). Diante deste fato, a linguagem clariceana caminha rumo à fragmentação, ao jogo semântico escorregadio, tornando-se também evocativa por se aproximar da pintura e da música em busca de expressividade, e se expande nos interstícios do silêncio. Nos textos, as personagens (Martim mais destacadamente) encenam a busca –

iniciada pela própria autora – "da palavra através da palavra, ou do ser através da linguagem" (BAILEY, 2007, p. 112).

Seguindo esta linha de raciocínio e de compreensão do texto de Clarice, visto que ela mesma destacou sua preocupação em escrever 'sensações' em seus textos, não parece ilógico que a palavra se torne limitada em sua capacidade de descrição e de comunicação; ao menos a 'palavra', ou linguagem, ao alcance da escritora e das personagens em sua expressividade. Como alternativa, busca-se transgredir os limites de suas possibilidades, num processo contínuo e também incompleto. Por esta razão surge a ideia de palavra em exílio, pondo em evidência o estado permanente de solidão do sujeito. Mas, a meu ver, é também um processo apoiado no exercício lírico, poético, por meio do qual a autora revela toda uma subjetividade ao compor sua narrativa, ou seja, revela a si mesma através de sua escritura, a despeito de que talvez quisesse evitar esta exposição. Neste aspecto, duas colocações são importantes.

A primeira diz respeito à relação entre 'palavra' e 'exílio', pois se por um lado a incapacidade de expressão completa atinge a linguagem, na 'inversão' dos termos, e consequentemente das idéias, há um elemento essencial nesta interação dificultosa que a escritora busca intermediar e escamotear através de sua literatura: sua judeidade, ou o elemento cultural judaico segundo o qual para se pensar o 'exílio da palavra' é preciso fazer algumas considerações sobre o entorno judeu no qual Clarice se insere. Ricardo Forster, em *El exilio de la palabra – en torno a lo judío* (1999), constrói um itinerário de cunho ensaístico e filosófico interessante que ajuda a pensar a construção narrativa de Clarice Lispector nestes três romances, como retomarei mais adiante.

Quanto à segunda consideração, concentra-se no que tange à subjetividade empregada pela escritora e que perpassa os romances. Neste aspecto, a título de esclarecimento, a noção de subjetividade que será utilizada neste trabalho se baseia no conceito moderno de associação do sujeito com o 'eu', desenvolvido desde Kant e mais tarde por Descartes, considerado o criador da subjetividade moderna em seus aspectos mais fundamentais, embora não tenha empregado o termo em si mesmo. Assim, na filosofia e na ciência modernas a subjetividade é algo relativo ao campo do interno, da intimidade do 'eu', que poderá ser ora da escritora ora das personagens, narrador(a) incluso(a). Aceitando a ligação 'sujeito/eu', a subjetividade se constrói a partir de três instâncias: a *consciência* da qual o sujeito é dotado, como um saber reflexivo; a *identidade* que lhe confere uma percepção de si mesmo como um 'eu' individual, certamente, mas também social, de acordo com a associação possível às suas 'funções';

e por fim a *autonomia*, que o sujeito é capaz de exercer com base em seus aspectos eivados de razão (suas crenças e desejos pessoais), desencadeadores de suas ações (GHIRALDELLI JR, 2010). Assim, a poética clariceana se desenvolve nos textos narrativos como processo apoiado no lirismo que permite entrever a subjetividade que coloca a serviço de sua escritura.

Como visto, segundo Fukelman (1990), o exílio da palavra surge da descoberta sempre renovada e nunca superada das lacunas que deixa entrever; efetivamente, Martim, em *A maçã no escuro*, quer dominar a linguagem, pois seria esta a única forma de dominar a realidade circundante. Quando fracassa, perde a linguagem dos outros, portanto não se surpreende ao perceber que terá que regressar submisso à vontade alheia, uma vez que tampouco encontrou a sua própria linguagem sem vazios. Seu fracasso explícito põe de manifesto o fracasso humano em dominar, verdadeiramente, qualquer forma de comunicação, ou seja, qualquer modo de submeter a si a linguagem.

Um estudo recente, de 2013, estabelece uma relação entre o exílio e o vazio, mas sem equivalência entre ambos; Valdir Olivo Júnior destaca que seria antes de tudo um processo de leitura do vazio, permitindo a discussão acerca de outras formas de comunicação sujeito/mundo. Para ele, o exílio surge como condição da existência, e se converte em palavra proibida nos textos clariceanos, pois é entendido enquanto possibilidades inesgotáveis de intercâmbio de significados, no processo de comunicação, em relação com o outro:

> Em Clarice o *ex*-ilio é a própria *ex*-istência, onde o ex indica "sair de", mas também pela raiz *el* que compõe um conjunto de palavras que significam "ir". Não há um interior, o "eu" não é de onde se sai, mas a própria saída. Nesse sentido, escrever é exilar duas vezes, é transformar o corpo exilado em fantasma, em "nada". (Olivo Júnior, 2013, p. 74)

Numa perspectiva filosófica, Olivo Júnior dá destaque aos três lugares de 'asilo' no exílio entendido como existência, a saber, o lugar do corpo, o lugar da linguagem, e o lugar do *com*, para então relacioná-los com a ficção de Clarice. De seu ponto de vista, a autora se converte em teórica do exílio cuja pungência se percebe nos textos posteriores a *A maçã no escuro*. O vazio, o nada e o exílio se encontram e comungam na linguagem. Se há o desejo de regresso à origem, à terra natal, a 'condição da existência moderna' ou 'o sentido moderno da existência' não o permitem, pois a origem já não existe enquanto tal, numa impossibilidade de retorno à essência.

Mas uma espécie de incomunicabilidade que frustra qualquer tentativa de completa e efetiva comunicação com o outro já pode ser percebida em *O lustre*, bem como em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*. Por fim, o escritor Rodrigo S.M. de *A hora da estrela* também está fisicamente isolado, exilado em seu apartamento de quarto e sala, incapaz de se comunicar via linguagem com a classe alta, que 'não vem a ele', ou com a classe baixa, que não o lê. A linguagem será o território em que a escritora mimetiza um exílio que ressoa em várias facetas da vida de seus personagens. No entanto, minha abordagem da construção/criação de uma narrativa poética de exílio em *O lustre* considera que seu ponto de partida é um 'eu' ficcional, mas não apenas, como origem, quer como lugar de saída, quer como a própria saída. A idéia do 'onde', do território, se insinua na produção literária de Clarice Lispector, razão pela qual considero importante o retorno ao momento de criação dos romances para entendê-los em sua estreita relação com o local de produção e suas influências sobre a escritora – como 'ecos' de seu próprio exílio, indicando, portanto, uma essência enquanto origem e uma propagação em sua literatura. Por outro lado, embora também abarque a dimensão filosófica e existencial, tal abordagem concentra-se no entendimento cultural de exílio, em uma perspectiva de matéria em metamorfose em pleno uso na linguagem e na forma de estruturação dos textos. Assim, tomando o texto como ponto de partida, rastreamos um projeto literário em construção à medida que Clarice Lispector rompia com qualquer forma de fidelidade a gêneros, conforme convenções da época. Exílio, não como palavra proibida, tampouco como idéia concebida e plenamente empregada, mas como invenção clariceana.

A forma de tratamento ficcional que Clarice dá ao exílio, convertendo-o em invenção literária, está intrinsecamente ligada à relação que as personagens estabelecem com o espaço. Portanto, as teorias do espaço literário serão úteis para pensar e compreender a poética de exílio que vai ganhando contornos mais definidos a cada romance que Clarice escreveu, de 1946 a 1961, perpetuando-se depois com a novela de 1977. Luis Alberto Brandão (BRANDÃO, 2008; 2013) dedica-se ao estudo dos espaços literários e suas expansões, analisando como os mais variados campos do saber, inclusive a Teoria Literária, consideram o espaço uma categoria com grande relevância teórica, não obstante escape a qualquer classificação e significação unívoca. Assim, são possíveis pelo menos quatro modos de abordagem do espaço literário: representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização, e espaço da linguagem. Dentre os modos de abordagem apresentados *grosso modo*, outras

variadas formas de usos e concepções semânticas da noção de espaço são derivadas, conforme demonstra o texto de Georges Perec, *Espèces d'espaces* (2000), também citado por Brandão. Entre tantos modos de emprego da palavra, como 'espaço crítico', 'espaço imaginário', 'espaço percorrido', 'às margens do espaço', quero ressaltar um uso específico conforme apresentado por Giovanni Ricciardi: espaço biográfico.

Para Ricciardi, amparado na relação biografia/literatura, antes de qualquer outro espaço apresentado em um romance existe "um lugar, um espaço da alma e do corpo, um eu que interage com os outros, com o ambiente, com a história e as estórias e que caracteriza a minha maneira de ser, a maneira de ser de um escritor ou até de uma geração" (RICCIARDI, 2008, p. 111), abrindo a discussão sobre o relacionamento espaço biográfico *versus* criação literária. De fato, o crítico admite que a relação texto e biografia é 'superficial e mentirosa', mas reconhece sua intenção/presunção de adentrar um pouco nos "bastidores da criação" pois, para ele, "às vezes, (...) é o conhecimento das variáveis históricas, é o conhecimento dos 'acidentes'" (entendidos como 'ideologia, classe de origem, formação, condição econômica, relacionamento, família', enfim, 'história') "de um texto que permitem entender mudanças, passagens, escatologias na trajetória de uma obra ou de um autor" (RICCIARDI, 2008, p. 111). Em conformidade com essa linha de raciocínio, e até o ponto que a obra clariceana permite, guardadas as devidas proporções entre literatura, criação ficcional e biografia, não desconsidero elementos da vivência de Clarice Lispector que, filtrados e traduzidos, ajudaram a compor seus textos ficcionais e seu próprio fazer literário.

Elaborada de modo não intencional, a narrativa poética que leio em *O lustre*, com reflexos nos dois romances seguintes, é a de um (in)certo exílio, peculiar e literariamente criado; emana das obras clariceanas e parece ter uma gênese mais ou menos clara, detectável, no romance de 1946. As personagens principais de *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* apresentam progressivamente uma concepção de ser em exílio que pode ter uma relação direta com uma situação de vivência, portanto externa, que se repete ao longo dos séculos de história humana e está tão profundamente arraigada que obriga a refletir acerca da condição tanto do indivíduo como de grupos específicos. Na ficção, tais elementos externos são tratados de modo a compor a estrutura da obras, tornando-se, assim, internos, elementos formais da narrativa (cf. CANDIDO, 1980). Não descarto a hipótese de que a situação familiar, refletindo a situação de todo um povo, do qual os Lispector fazem parte, serviu para impulsionar a reflexão sobre o exílio. Mais tarde, a imposição de outra forma de exílio, diferente em

muitos aspectos que talvez sequer assim pudesse ser chamado, mas acarretando circunstâncias semelhantes de exclusão e desenraizamento, serve como elemento deflagrador da criação literária, para criar a poética de algo intrínseco ao ser humano, sob a óptica da ficção clariceana. Obviamente, jamais ter passado por uma situação minimamente próxima não impediria a escritora de constituir sua poética; por outro lado, a relação acontecimentos biográficos/criação literária tampouco é automática ou mecanicista, como afirma Ricciardi, exigindo do autor o ato de escrita. A arte responde por si mesma, sem dúvida, mas a relação existe, e pode ser aproveitada proficuamente, como muitos estudiosos já comprovaram no caso de Clarice Lispector.

Se Clarice se reconhecia hermética[20], seu legado literário o é ainda mais, a tal ponto que permanece a impressão, quase sempre transformada em percepção, da impossibilidade de referência a uma única obra, ou de estrita leitura de suas obras ficcionais, em detrimento de outras fontes, tais como sua correspondência pessoal. Ler Clarice Lispector exige prestar atenção também ao tecido subjacente, indireto e transparente oriundo dos materiais literários e extra-literários deixados pela autora. Neles, o leitor percebe as nuances de um trabalho criativo que se aproveita de materiais diversos, que se constrói, quando formalizado, sobre a base de uma memória individual em paralelo a uma memória literária pessoal e a outra compartilhada, declarativa no sentido de ser doada por outros, pautada em experiências de vida e de leituras.

## 1.2 – Uma memória declarativa: relatos de exílio e de fazer ficcional

Qualquer ideia de exílio nos textos de Clarice Lispector, bem como a construção de um possível conceito para o termo em sua obra, constituindo uma poética de exílio, é perpassada pela análise de sua importância e relevância para a compreensão geral do projeto literário clariceano; assim, partimos da observação e análise das marcas que as constantes viagens feitas pela escritora deixaram em seus textos, que se constroem como representação não apenas de uma experiência pessoal compartilhada com um grupo, mas também de uma *condição* de deslocamento, de abandono de um lugar natal

[20] Segundo o dicionário: "Hermético: completamente fechado, de modo a não deixar penetrar o ar; de compreensão muito difícil; relativo à ciência da transmutação dos metais ou à alquimia." "Hermetismo: Doutrina semelhante ao ocultismo, ao esoterismo, à alquimia, e segundo a qual há íntimas e misteriosas relações entre todas as porções do universo visível e invisível." Deste modo, a 'difícil compreensão' conduz a muitas possibilidades de leitura do texto clariceano, em suas muitas relações com outros textos, de ordem literária ou não, como matéria em transmutação, ao passo que as íntimas e misteriosas relações entre os vários textos e a matéria mesma da vida da escritora vão sendo tecidas. (HOUAISS, 2001)

através de uma diáspora familiar, imposto por circunstâncias alheias à vontade ou ao controle da escritora ou até mesmo de seus parentes. O deslocamento, o desenraizamento e a punição exílica seriam uma referência constante em uma família judia, cuja história e genealogia assumem vital importância e remontam aos tempos e registros bíblicos, sagrados para muitas culturas. Descendentes de patriarcas orientais cujas gerações futuras se tornariam 'como as areias do mar', segundo o relato bíblico do livro de Gênesis, conheceriam e narrariam a história do nascimento e constituição de sua nação e de seu povo, que profeticamente produziria reis e por meio dos quais todas as outras 'nações da terra seriam abençoadas'.

Assim, é provável que o relato sobre Abraão, Isaac, Jacob e sua descendência já informasse à família Lispector um histórico de perambulações, acenando para uma sina compartilhada que se estendeu para muito além de sua origem, ganhando proporções maiores à medida que o mundo foi se interligando mais nos séculos XIX e XX. Mais tarde, no texto ficcional de Elisa Lispector, marcas biográficas identificariam esse sentimento: o pai Pinkhas recorda tristemente como seu povo foi alvo de muitas perseguições e preconceitos vez após vez, forçado a se locomover em busca de novas terras prometidas; depois, mesmo já instalados, novas formas de conflito surgiam aqui e ali, instigadas para conseguir sua expulsão do território: "e assim explodiu nova onda de 'nacionalismo árabe' na Terra Santa. Mais uma vez os judeus tiveram que fazer uma pausa na sua obra criadora e pacífica, e pegaram em armas para a defesa das colônias" (LISPECTOR, 1971, p. 143). Dispostos a defender suas terras e a si mesmos, a solução contra o anti-semitismo e a ameaça de mais uma perambulação era a defesa direta, armada, obrigando os judeus a deixarem sua vocação pacífica e criadora. Na opinião de Pinkas, esta seria a maior característica dos judeus:

> os ideais e os preceitos judaicos não são de exclusivismo, nem de "racismo", ou "isolacionismo", como dizem hoje. O ideal judaico, nossa religião que, em síntese, é nossa ética, é de extrema humanidade e da mais larga confraternização com todos os povos. Se os judeus conservam feição própria, acaso não lhes assiste este direito? E não são necessárias as diferenças de indivíduo para indivíduo e de nação para nação, para a harmonia do todo? (...) No curso de toda a sua trajetória, o judaísmo tem funcionado sobretudo como civilização, com um contexto de leis, costumes, estrutura social, literatura. E somente sendo autênticos e leias à sua tradição moral e histórica, estarão os judeus aptos a cooperar em favor da justiça social e da paz universal. Assim tem sido no passado, e assim será no futuro, pois, para todos os povos, os judeus sonham com o mesmo império de justiça e de direito. (LISPECTOR, 1971, p. 145)

Vendo na diferença o princípio para a justiça e a paz universal, o pai da protagonista expõe sua visão sobre a contribuição judaica a favor dos demais povos, bem como seu legado na literatura e na estrutura social que servem de modelo para muitos povos. De fato, Pinkas segue com suas conjecturas e cita o que 'diz a Bíblia' sobre deixar parte da colheita para 'o estrangeiro, a viúva e o órfão', e sobre 'amar ao estrangeiro', recordando que também o foram 'na terra do Egito'. Para ele, "um povo que professa tal doutrina não pode ser nocivo ao próximo, quer esteja em terra alheia, quer tenha o estrangeiro em seu lar. E não continuam os Dez Mandamentos a servir ainda hoje como princípios básicos para a convivência da humanidade?" (LISPECTOR, 1971, p. 145). Sem conseguir ver uma razão válida para a perseguição, ainda questiona a moral e a probidade daqueles que, como 'algozes' do povo judeu, não se esquivam de se aproveitar do conhecimento propagado por aqueles a quem perseguem em 'carnificinas' e *pogroms*, fazendo a leitura de Spinoza, Heine, Bergson e Einstein, ou recorrendo a Neisser, Wasserman, Freud e Adler, em suas aflições (LISPECTOR, 1971, p. 145).

No longo histórico judeu, e em diálogo com a literatura citada por Pinkas no romance de Elisa, a perseguição mais remota no relato bíblico se refere ao período posterior à migração para a terra de Gósen, no Egito, para escapar da fome em Canaã, época na qual os judeus ainda não existiram como grupo distinto, pois eram parte da família israelita do patriarca Jacob (Israel). Durante o período no Egito, relatado no segundo livro bíblico, Êxodo, o povo cresceu, multiplicando-se a ponto de provocar uma reação defensiva dos egípcios. O povo acabou tornando-se escravo, e após sua liberação através de Moisés em direção à Terra da Promessa, ainda precisou passar 40 anos perambulando pelo deserto antes de se instalar naquele território definitivamente. Foi um período de exílio e diáspora, pois embora a terra estivesse bem à sua frente, o povo foi punido por seu comportamento infiel e, mesmo liderado por Moisés, não teve permissão de adentrar o país. Quando tentou fazê-lo por conta própria, sem o apoio de seus líderes, não foi bem-sucedido, restando-lhe acatar a punição. No entanto, mesmo após seu estabelecimento na terra de Canaã, fazendo-a sua, o povo hebreu ainda precisou enfrentar outros exílios, agora já separados em duas nações, o reino de Judá e o reino de Israel. As reminiscências de Pinkas, no romance *No exílio,* certamente se detêm nos casos mais específicos do povo judeu já separado dos 'samaritanos', povo que desejou a ruptura com o reino de Judá, constituindo sua longa história como grupo. De

modo que os fatos mais marcantes estão em sua memória mais recente, de acordo com a história de seu povo.

De certa forma, um traço de *judeidade* – mais de judaísmo como marca cultural, opção de vida e de crenças do que condição de nascimento, portanto imposta – persiste entre aqueles que têm essa ascendência: uma visão de si mesmos como sendo um povo singular, abençoado de muitas maneiras, mas exposto aos problemas e preconceitos que o mundo lhes imporia: uma diferença marcada pelo isolamento, pela segregação, pelo 'estar' sem 'pertencer'[21]. Em outras palavras, este se torna um prolongamento do que Mezan considera "um dilema para o indivíduo" judeu, pois

> desde os tempos bíblicos, os judeus se consideraram e foram considerados pelos demais como um *povo*. Não importa muito o sentido exato deste termo, que certamente deve ter variado ao longo dos séculos; o essencial é que, para uns como para outros, ser judeu significa antes de mais nada *fazer parte de um grupo claramente definido*. (MEZAN, 1995, p. 23,24)

O 'dilema para o indivíduo' tem sua versão no universo da ficção clariceana, questionado em primeiro lugar pela escritora; percebido em sua literatura e em suas personagens, ocorre no sentido inverso. Como escritora, Clarice não assume abertamente o 'ser judia', o 'pertencer a um grupo definido', a não ser o da literatura; porém, o traço da judeidade do embate do ser frente a seu 'povo' é evidenciado. Trata-se, contudo, menos de negação do que de apagamento, priorizando a linguagem e a literatura sobre o elemento cultural, que poderia ser usado como termo definidor de uma identidade clariceana. As personagens padecem das conseqüências contrárias por individualmente destoar do grupo, de seu 'povo', e ter certa medida de consciência disso. Nos desdobramentos da condição do indivíduo frente ao grupo, seja como parte dele ou dele diferindo, bem entranhada na história judaica, portanto, encontra-se a experiência do exílio, que de certa forma se repetiu com a família Lispector em suas perambulações até finalmente se estabelecer no Brasil.

Ancorada nos ensaios de Ricardo Forster (1997) para definir mais claramente o que poderia compor o que chamo de 'traços de judeidade' na obra de Clarice, minha leitura considera que estes são elementos que, unidos, formam uma espécie de fio condutor por entre caminhos labirínticos que reúnem tempos distintos, experiências e

[21] Marca carnal, visível, da circuncisão masculina; marca geral de cada indivíduo por seu apego às tradições e ritos, à leitura do Livro Sagrado, e consciência de si – de grupo – como 'postos à parte, separados', devendo, portanto, evitar a miscigenação, o contato desnecessário e formação de alianças matrimoniais com os povos do lugar onde se estabeleceram, cujos modos de vida e de adoração eram distintos e inaceitáveis.

vivências diversas que sedimentam uma tradição também espiritual, mas sobretudo cultural, no trânsito entre o que pertence e compõe um grupo e o que pertence ou compõe um indivíduo, bem como na transmissão entre ambos. O resultado é um modo de *persistência*, pautado no apego e manutenção de certas estruturas de conduta e de pensamento, estabelecidas por meio da palavra, da linguagem, com especial destaque para a palavra escrita. A persistência com a linguagem, sem dúvida, é evidente na literatura clariceana, e se desdobra em seu uso para expressar o que tantas vezes parece escapar à própria linguagem, buscando a expressão mais íntima, pura, primária e humana, mas que, mesquinha, se exila em si mesma.

Entretanto, a relação com "o ser judeu" se mostra de outras formas. Os traços da herança judaica de Clarice parecem evidentes em sua obra, embora mascarados, para críticos como Nelson Vieira. Segundo ele,

> a própria Lispector evitava trazer a público seus antecedentes judaicos, em parte por sua aversão a classificações. Assim, não surpreende que se descuide, ignore ou que evite essa dimensão de sua vida e obra. Sua insistência clamorosa em ser brasileira, em pertencer à cultura e à literatura brasileiras, indica que decidiu em sã consciência minimizar sua etnicidade. Não obstante, essa posição não implica necessariamente uma autonegação: ao contrário, aponta para o quanto considera a si mesma: ela não se preocupa com etnias. Lispector tomou a decisão profissional de evitar as restrições e classificações que se costumam associar aos escritores do realismo étnico, com quem tinha pouco em comum. Ao desenvolver um novo modo de usar a linguagem, entretanto, baseou-se em vários aspectos da expressão literária judaica. (...) incorporou com sutileza aspectos espirituais e hermenêuticos de seu legado cultural judaico a seu estilo próprio. Ao fazê-lo, transcendeu os parâmetros da mímese literária, salientando a abertura interpretativa e impelindo o pensamento e o sentimento do contemplativo para o inefável. (VIEIRA, 1998, p. 18)

De modo que Vieira procura estabelecer uma associação entre a herança cultural da escritora, como parte de um grupo, e sua escritura, com ênfase nos conhecimentos literários e a relação judeu/expressão/linguagem. Para Berta Waldman, a disposição de Clarice inclinava-se mais no sentido da 'articulação disjuntiva' entre o "ser brasileira e judia, preterindo esta em nome daquela, sem conseguir, no entanto, apagá-la" (WALDMAN, 2003, p. XXVI); mesmo à revelia e de modo abstrato, permanece uma referência judaica em seu texto. As referências, embora seja possível traçar sua origem, não tinham interesse para a escritora Clarice Lispector, no sentido de deixar claras sua filiação e linhagem; por isso o espanto de muitos ao sabê-la judia. Entretanto, Clarice não procurava 'apagar rastros' apenas de uma possível formação religiosa, como também literária ou de qualquer fonte que pudesse criar uma 'etnia', ou aproximação

com estilos ou escritores, embora a crítica insistisse em fazer comparações. Portanto, como as aproximações são inevitáveis, Vieira aborda claramente a questão sobre como "vida e literatura, autor e texto, ligam-se culturalmente", e "juntos contribuem para uma visão de mundo" (VIEIRA, 1998, p. 18), posto que os modos distintos de percepção e organização da realidade são específicos de cada cultura determinada, e não partilhados entre todos os seres humanos, em qualquer lugar, grupo e condição (pan-humanos, segundo ROSALDO, 1989). Waldman sinaliza nesta mesma direção ao questionar se, para se identificarem os ecos do 'estrangeiro' nos textos de Clarice, haveria uma espécie de 'imaginação judaica' ou uma orientação textual judaica', para então considerar que "há certos modos gerais de orientação da imaginação expressos artisticamente que *parecem* judaicos, ainda que evitem com escrúpulos toda referência a essa origem" (WALDMAN, 1998, p. 95). Evitando-os, mascarando-os ou 'escondendo-os' à vista de todos, diluídos em sua obra, tais elementos lhe teriam sido transmitidos via cultura, constituindo parte de sua visão de mundo.

Em seus textos, portanto, Clarice incorpora um elemento essencial da tradição judaica, o 'esconder', com respaldo no tratamento da linguagem; aliás, a linguagem é, ela própria, um elemento de diferenciação dos judeus entre os demais povos, desde a lei que 'ocultava' a divindade, proibindo sua representação, a não ser através da escrita (quatro letras formavam o nome divino, todas consoantes, cuja pronúncia se perdeu; cf FUKS, 2000). O modo de uso da escritura também é evidência do 'esconder', pois vela ao mesmo tempo em que revela, ou seja, o que é revelado para alguns que já possuem uma 'iniciação', um conjunto de referências prévias, permanece velado para outros que, sem tais referências, ignoram o significado mais profundo do texto, necessitando ajuda para o entendimento, embora muitos não o façam. Em geral, esta tarefa é desempenhada por um grupo específico de judeus, relativamente poucos designados, treinados e qualificados para dar o 'entendimento' da lei e demais textos aos que buscam seu conhecimento.

Elisa Lispector, em *Retratos antigos*, rememora seu avô paterno, Shmuel, indicando que este era o membro mais próximo da família que se enquadrava dentre os homens dedicados ao estudo e aptos a 'dar o entendimento' da letra da Lei. O pai Pinkas teria uma inclinação semelhante para o estudo, mas talvez para a Matemática ou Física; porém as circunstâncias da vida não lhe permitiram concentrar-se como queria nos estudos. Quanto ao avô, Elisa descreve como passou seus quarenta e poucos anos de vida "debruçado sobre os Livros Sagrados, buscando uma interpretação da vida,

aprofundando o sentido das Leis Divinas" (LISPECTOR, 2012, p. 88), baseando-se no depoimento de uma prima. A aspiração mais profunda do avô Shmuel seria o estudo, pois dizia: "Não fôssemos o povo do Livro!" Além disso, "nas cidades das redondezas, era tido como santo e sábio (...). Eram muitos os estudiosos da Torah que acorriam das cidades vizinhas para consultá-lo" (LISPECTOR, 2012, p. 88). Deste modo, parece que vários aspectos da tradição judaica de alguma forma foram repassados às filhas Lispector, e em Clarice é possível fazer essa relação com a escrita que mais vela do que revela.

O ponto de vista da leitura de Vieira (1998) afirma que o elemento judaico estava nas obras clariceanas desde sua gênese criativa, impregnando seu texto de uma visada espiritual, mística, não exatamente religiosa, mas metafísica, precisamente no âmago de seu desejo – necessidade – de escrever: "sua obra reflete uma luta ontológica, tentativa de compreender as tribulações da condição humana, uma busca espiritual de entendimento" (VIEIRA, 1998, p. 19). O crítico reafirma, então, o impulso metafísico da obra de Clarice, ligado às suas heranças judaicas. Como seu avô Shmuel, talvez seu impulso mais premente fosse o de 'interpretar profundamente o sentido da vida' através da criação de seus textos. Não obstante, os traços de judeidade nos textos clariceanos, no que tange à busca pela compreensão da condição humana, demonstram uma análise deveras profunda, pautada na primeira noção de si do ser como separado e 'expulso' de seu lugar primeiro de habitação e, ao mesmo tempo, pertencente a um grupo determinado, peculiaridade marcante entre os judeus. Neste sentido, quando Clarice 'vela' elementos do judaísmo em seus textos, dá mostras de sua relação com toda a herança cultural herdada através de sua família e de suas histórias, pessoais e coletivas; ao mesmo tempo em que se encontra no pólo da recepção – uma judia que revela sua forma de ver o judaísmo, é também uma criadora, e em seus textos dilui os traços desta judeidade, como se fizesse uma parábola, ocultando o sentido para obrigar seus leitores a buscar uma maior compreensão de sua escritura.

Para alguns críticos, diretamente influenciados por Freud, ou empenhados em estudar sua obra, algumas peculiaridades determinam uma "natureza" ou "condição judaica" (FUKS, 2000, p. 101), demarcando certas especificidades, dentre as quais se destaca o monoteísmo (o primeiro mandamento, aspecto importante frente ao conjunto de deuses de outras nações, em especial dos egípcios) e a proibição de representação em imagens de Deus ou seres celestiais/espirituais (ou mesmo terrestres) com o objetivo de culto e adoração (o segundo mandamento). O destaque freudiano recai sobre a

interdição que resulta na imaterialidade divina, ou em sua desmaterialização (em processo, talvez não acabado, tomando como parâmetro a relação de outros povos com o Divino); consequentemente,

> os judeus foram obrigados a desenvolver uma inclinação à abstração que se fez cada vez mais forte durante seus infortúnios políticos, isto é, em seus exílios e êxodos milenares. Em suma, Freud propõe em sua interpretação sobre a fundação do monoteísmo que o segundo mandamento, imposto por *Moisés, o egípcio*, introduziu uma mudança estrutural e radical no povo hebreu em relação a si mesmo, a outros povos, até mesmo aos próprios egípcios. (FUKS, 2000, p. 101)

Pautar-se na abstração seria a única forma de criar uma imagem mental de seu Deus, cujo nome era representado pelo tetragrama hebraico YHVH (escrito apenas com consoantes, as vogais para a pronúncia pertenciam à tradição oral, não à escrita, o que concorreu para a perda da pronúncia); para Freud, essa seria a opção mais coerente, de um Deus sem nome e sem semblante, totalmente abstrato. O efeito no povo era profundo: "significava um retrocesso da percepção sensorial diante do que se poderia ser chamado de idéia abstrata – um triunfo do espírito sobre a sensualidade, ou, a rigor, uma renúncia ao pulsional, com todas as suas conseqüências psicológicas necessárias." (FREUD, 1939, p. 137) Para Fuks, um fato relevante nestas considerações diz respeito ao modo como a inclinação para a abstração, determinada desde os primórdios, contribuiu, por imposição, para o progresso da intelectualidade/espiritualidade dos judeus.

Nos textos de Clarice, a representação do abstrato se guia por um uso bastante incomum, inclusive no âmbito das imagens. Estas são deveras abundantes, mas afastadas do meramente sensorial, da captação primeira dos sentidos. Seguindo o impulso judeu em direção ao espírito, a abstração máxima é requerida, superando a necessidade básica dos sentidos: ver, tocar, ouvir e sentir não são meras ações, como se essenciais para a aproximação com o objeto (ou a divindade), mas se revestem de sentido simbólico abstrato, a tentativa de 'atingir o é da coisa', a origem e a essência da linguagem, das palavras. Benedito Nunes (NUNES, 1966, 1969) identifica em Clarice a propensão à angústia existencial retratada na procura do que sempre escapa ao sujeito, a náusea-experiência que beira o místico, o não-humano e transcendente. E os escritos clariceanos mostram essa inquietude. Em 20 de janeiro de 1968, por exemplo, uma de suas crônicas no *Jornal do Brasil* era um trecho traduzido do "artigo de Struthers Burt sobre a irrealidade do realismo" (LISPECTOR, 1999, p. 70). Entre questões acerca da arte, do realismo e da vida, indica, como uma espécie de conclusão, alegadamente

comprovada pela História e pela Antropologia: “que o homem, mal começa a sê-lo, exibe a urgência de se exprimir artisticamente. Não estava satisfeito com a forma das coisas como são, e começa a moldá-las cruamente” (LISPECTOR, 1999, p. 70). E assim, neste afã de recriar a forma das coisas, moldando-as do seu jeito, Clarice o faz com tal grau de abstração que talvez tenha se sentido induzida a explicar-se; na crônica “Abstrato é o figurativo”, de 10 de outubro de 1970, esclarece: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 1999, p. 316).

Como traço de sua judeidade, para a escritora o “isso ou aquilo” pode ser substituído por sensações intelectuais, o figurativo pode se referir a uma realidade mais delicada e difícil, tornada visível via arte: um impulso em direção ao âmago, ao enigma, ao mistério; a tentativa de comunhão com Deus, com o Inominável, o Incognoscível... enfim, com o incomunicável. De fato, é na relação com a escrita que residiria o traço mais visível de sua judeidade, esta relação com o indizível, na tentativa de sua superação, sempre num processo inquieto, inconstante, nômade, exílico. Do mesmo jeito que se nota em Freud, também em Clarice desponta “um para-além” de qualquer identidade pré-estabelecia, como se buscasse ‘o outro’ dentro de si e de sua escritura, a expressão sempre fugidia (FUKS, 2000, p. 74).

Por outro lado, no que tange à experiência exílica em caráter pessoal, é claro que Clarice não poderia guardar lembranças pessoais da cadeia de eventos que trouxe sua família à América, devido à sua tenra idade, diferentemente de sua irmã mais velha Elisa, autora do romance *No exílio*, no qual narra a trajetória de uma família análoga à sua, em seu trajeto da Ucrânia ao Brasil. No entanto, a memória familiar foi-lhe repassada, bem como a história de todo um povo ao longo dos séculos, carregada de uma espécie de vocação para o exílio (literal ou não) que lhe foi irremediavelmente transmitida, essência da judeidade; assim, sua luta para se ‘enraizar’ em terras brasileiras, via naturalização, demonstra o sentimento de falta de pertencimento. E, a despeito das experiências mais dramáticas dos demais membros de sua família, algo similar depois se repetiu por um período de tempo com a escritora ao não poder realmente fixar residência, quer no Brasil, quer em qualquer lugar definitivo, devido ao trabalho do marido diplomata. Formas diferenciadas, sem dúvida, mas ainda assim dando conta de uma peculiar experiência de exílio. Com o povo judeu, compartilha a errância que, em sua obra, parece ser ponto de partida, de chegada e de retomada, literal

e metafórica, filosófica e culturalmente. Por fim, Clarice compartilha essa noção de si como parte de um grupo com uma relação privilegiada com a palavra escrita – ou pelo menos como herdeira de uma vasta e rica cultura escrita, com laços estreitos com a palavra –, sempre desejosa, desde o princípio, de buscar esclarecimentos e explicações (mas não fáceis), para a origem e condição humanas representadas em sua literatura.

Outro ponto de contato entre o judaísmo e a obra clariceana diz respeito à tendência à constituição de um "ponto de fissura", esta literariamente, aquele na sociedade, rompendo qualquer regularidade que porventura viesse compor um entorno um pouco mais homogêneo. Desde sempre, a nação judaica se destacaria entre as demais pela diferença, que o personagem Pinkas, em *No exílio*, reconhece tanto como direito como uma necessidade para a harmonia do todo; mesmo dentro de seu território a idéia do movimento, do ir, seria uma das bases da sociedade judaica: a cada ano, a cidade escolhida para abrigar o templo, Jerusalém, deveria ser visitada, preferencialmente por toda a família de cada judeu; da mesma forma, algumas festividades eram uma espécie de recordação dos períodos de errância (esta era a essência da páscoa judaica, relembrando a saída da terra do Egito, e também da festividade das tendas, na qual as famílias deixavam suas casas e passavam uns dias em tendas, em campo aberto). Essa tendência ao retorno literal, a um determinado espaço, e metafórico, a visitação das memórias do exílio e da diáspora, se completa com a aparentemente paradoxal 'necessidade da espera' (pelo Messias, o Salvador enviado), o que converte os judeus num povo 'em busca', a partir da noção do 'devir', contínuo, inacabado, repetido, enquanto cultivam a leitura e o saber.

Clarice, em sua ficção, ao seu modo representa a condição humana pautada nessas características de judeidade herdada culturalmente: movimento, retorno, espera ('sofrer a esperança'), busca; e tais elementos aparecem metaforizados na incomunicabilidade – a diferença – e na relação com a linguagem. Neste sentido, também a escritora se nutre do fato de o judaísmo ser "uma experiência cultural e histórica de exclusão, de descentralização e diversidade" (FUKS, 2000, p. 47), transpondo-a em suas personagens e, a exemplo de Freud, expressa e interpreta o desconforto humano, embora o faça literariamente. Um traço de judeidade aproveitado como experiência e a partir de certas vivências: eis uma possível leitura basilar para a construção da narrativa poética de exílio que leio nas obras de Clarice Lispector.

Pessoalmente, Clarice Lispector conhecia o relato da busca por uma terra mais promissora que sua família empreendera; mas a escritora que escolhera o Brasil como

país, talvez porque não tivesse outra escolha, trazida para cá pelos pais e aqui criada, aprendeu a língua portuguesa como idioma e optou pela literatura como ofício, também se aproximou da ideia de exílio em vários momentos de sua vida. Por exemplo, distanciar-se do Rio de Janeiro e dos companheiros de ofício para exercer papéis outros – quaisquer outros – invocava essa forma de deslocamento imposta. A carta enviada a Lúcio Cardoso desde Belo Horizonte, antes de se casar e precisar deixar para trás a vida que conhecia até então, é um indicativo evidente da *vocação do exílio*, talvez herdada, talvez imposta, mas sem dúvida existente.

Por outro lado, esse aparente reconhecimento de uma condição exílica se reverte quando pede que o amigo não a considere como tal e, por conseguinte, sujeita às esperadas formas de exclusão da vida cultural e literária. O distanciamento impunha restrições que Clarice tentava superar com as cartas sem, no entanto, conseguir eliminar a sombra de uma imposição que estava por vir: após o casamento com um diplomata de carreira, não haveria como permanecer longe apenas por períodos curtos, uma vez que a vida transcorreria em terra estrangeira. Qualquer memória declarativa que possuísse anteriormente serviria de ponto de apoio, o que comprova que tal 'herança' concorre para a percepção das imposições a que o ser humano encontra-se sujeito. Ainda nos momentos em que se busca conscientemente a lembrança como material artístico e literário em metamorfose, fica evidente como a "memória opera melhor e de modo mais livre quando não é forçada a trabalhar mediante artifícios ou atividades designadas a esse propósito" (SAID, 2004, p. 11,12). Clarice não se forçava a isso, pois reiterava que não era sua intenção empregar a memória a modo de biografia, e tampouco é essa nossa intenção; posta à parte qualquer forma de mero biografismo, a resultante é a operação da memória como fonte profícua de material potencialmente literário, cujas marcas podem ser rastreadas para identificar um ponto de origem, como as águas de uma fonte. Seu uso livre da memória nos textos, porém, permite rastrear a construção da narrativa poética do exílio que apresenta em sua obra, exatamente porque não é pautado na experiência, mas na experimentação da linguagem.

Na época de publicação do romance *No exílio*, de Elisa Lispector, em 1948, Clarice já se encontrava no exterior há alguns anos, assinando o sobrenome Gurgel Valente, mas certamente as doses de biografia utilizadas neste relato não lhe eram desconhecidas. Deste modo, o texto de Elisa parece-nos essencial na medida em que resgata o exílio que leva ao nascimento de Clarice em plena marcha, apenas dois meses antes de chegar ao Brasil. Por se tratar de um estilo de escritura autobiográfica, a irmã

mais velha representa a trajetória dos Lispector junto a outras famílias durante o processo de diáspora ao deixar atrás sua terra natal em busca de um outro lugar para se estabelecer, longe da guerra e do sofrimento, mas com o permanente desejo de um retorno entrevisto nos flashes de memória do tempo feliz no lar familiar. Os Lispector, judeus, agregam em si este traço de judeidade e diáspora, e é notório como tal condição marcará a produção literária de Clarice e sua própria representação de si como intelectual, de um modo mais profundo do que o que comumente se denomina "condição de estrangeiro" que se percebe na autora e em seus escritos, como é nosso intuito demonstrar.

*No exílio* lança luz sobre eventos e situações compartilhadas pela família com outros judeus retirantes em fuga, marcados pela desgraça da guerra, da fome e da miséria, e pela esperança de recomeço em outro lugar, uma 'terra prometida' que, no entanto, não será alcançada sem muito esforço e somente à custa de muitas perdas. O quadro pintado por Elisa fornece detalhes que dão suporte para a retomada de aspectos da infância de Clarice que a marcam como exilada desde o nascimento, e esta circunstância de sua vida também se percebe em sua obra, sobretudo nos três romances escritos fora do Brasil, convertidos em matéria poética, ficcional. De fato, se a busca pela terra prometida revela-se amarga e sofrida, mesmo após a adaptação ao Brasil foi necessário que Clarice novamente se ausentasse de sua terra 'escolhida'.

No romance destacado, quando a família se vê obrigada a empreender o longo trajeto rumo ao exílio, Lizza, a filha mais velha do casal Pinkhas e Marim, está com oito anos, tendo, portanto, maior percepção de toda a situação narrada. Do ponto de vista do narrador, a percepção da menina é ampla, talvez tanto ou maior do que a dos adultos: "se ainda não alcançava inteiramente o mundo dos adultos, descobrindo-lhes todos os móveis e ações, em compensação, deparara com um mundo de sonhos que sabia interdito a eles" (LISPECTOR, 1971, p. 98), ao passo que Ethel, com dois anos, e Nina, apenas um bebê, quase não se dão conta de nada, a não ser de certas privações que acarretam fome, frio e cansaço. Como o bebê Nina, o nascimento de Clarice ocorreu em meio à marcha para o exílio realizada por seus pais e irmãs mais velhas, uma peregrinação em busca de um lugar para se restabelecer, fugindo de uma vida difícil na Ucrânia, difícil sobretudo para uma família judia. Aos olhos dos adultos, bem como da irmã mais velha, os efeitos de toda uma trajetória de peregrinação rumo a uma terra mais promissora não teria grandes conseqüências sobre uma criança tão jovem. Em *No exílio*, marca-se a diferença entre as filhas de Pinkas e Marim, já no Brasil:

> Ethel já sabe brincar com as crianças, na praça, e, à tarde, vai ao grupo escolar, sobraçando uma cartilha; Nina já anda, brinca e ri, entregue às travessuras e à exuberância ruidosa nas primeiras descobertas, mas Lizza fica só, nas tardes quentes e vazias. Em toda a rua, do princípio ao fim, não há uma só menina a quem se tivesse ligado. O breve período escolar, durante uma curta permanência da mãe em casa, marcara-a com experiência dolorosa. (LISPECTOR, 1971, p. 102)

A carga maior e pouco velada de biografia no romance de Elisa torna-se visível em muitos aspectos, embora concentrada nas figuras dos pais e da filha primogênita, pois as meninas mais novas não teriam idade suficiente para recordar a experiência como traumática; por outro lado, a mais velha, já adulta, nega-se ao matrimônio, pois muito antes havia assumido o papel que a mãe enferma não podia desempenhar, gerindo a família. Após a morte da matriarca, resta-lhe cuidar do pai e encaminhar as irmãs mais novas, para então seguir uma vida mais independente através do estudo e do trabalho.

Podemos considerar o argumento de que Clarice não vivenciou essa diáspora e exílio descritos por sua irmã e possivelmente comentados pela família em alguns momentos; assim sendo, não haveria por que considerar que fosse algo relevante para a Lispector mais jovem, como experiência pessoal. Entretanto, no âmbito familiar as marcas se tornam evidentes, e não há razão para inferir que qualquer membro permaneça incólume: uma história é legada como memória declarativa e é sobre ela que a família constrói suas bases. Uma evidência clara da permanência da condição de imigrantes são os documentos de naturalização que todos solicitaram ao governo brasileiro. Negar que a terra onde viveu e cresceu fosse estrangeira não excluía o reconhecimento do desenraizamento e da ruptura com a terra ancestral; para Clarice Lispector, um pequeno lapso de tempo poderia ter corrigido esse dado, mas ‘chegar nos braços da mãe’ ao Brasil significa reconhecer a trajetória de seu grupo familiar, exilado, como descreve Elisa.

### 1.3 – Vida *versus* ficção: a trajetória dos Lispector em *No exílio*

No texto de Elisa Lispector, a marcha rumo a uma terra mais promissora empreendida tanto pela família como por outros judeus russos é longa, difícil e acompanhada por padecimentos diversos marcados pela repressão contra os judeus; a família ali representada procura manter suas tradições judaicas mesmo durante a marcha, nas paradas possíveis e necessárias, embora sem a alegria comum às celebrações das festividades, sem a disposição e a reverência devidas aos cultos

sagrados, rememoradas de épocas mais felizes, quando plantados em sua terra natal. A família, metonimicamente representada na figura do pai, se preocupa constantemente com os acontecimentos que continuam a envolver os judeus na Rússia e logo depois em toda a Europa. Encontrar-se com seus pares durante a marcha incluía a cortesia de saber 'de onde vem um judeu': nome e local de procedência se revestem de significação especial para um povo que sempre prezou e registrou sua linhagem, visto ter o nome vinculado a um antepassado e à terra de sua primitiva tribo; além do mais, por aguardar um Messias salvador, tais registros se revestiam de maior valor, e a tradição de apego entre si como a irmãos se mantém. No relato ficcional, parece haver a implicação mais imediata que direciona o leitor rumo à compreensão acerca da dimensão das ações movidas contra os judeus, até onde as ramificações de uma visão preconcebida de segregação haviam chegado e espalhado seus tentáculos com êxito devastador. Para este grupo, importava saber o que se passava com seu próprio povo e assim cada um procurava uma explicação para a perseguição, inclusive numa perspectiva histórica:

> Pinkhas apegava-se a argumentos sentidos, mas inócuos. Monólogos compridos, sondagens sem fim.
> - Batem-nos uns, sob a alegação de que somos comunistas; outros nos perseguem porque nos têm na conta dos capitalistas. Aqui nos humilham porque somos trapeiros, acolá, hostilizam-nos porque somos nababos. Exterminam-nos em nome de Jesus e no de Mahomet, e ora nos acusam de isolacionismo, ora de assimilação.
> Já fomos exilados por assírios e babilônios; destroçados pelos romanos. E, na Diáspora voluntária ou não, sofremos pogroms e perseguições sem conta. Hitler não é o primeiro Hamã da história. E, apesar de tudo, o povo sobrevive.
> Se vivemos segregados, é nossa culpa? – indagou. – Não, filha. Guetos, áreas de confinamento judaico, horas de recolher, chapéus funilados e estrelas amarelas nas mangas não são invenções judaicas. (LISPECTOR, 1971, p. 144, 145)

O exílio e a diáspora por causa da guerra deixam de ser opção e se impõem como necessidade, culminância de toda uma série de eventos e condições a que os judeus são submetidos, conforme a análise de Pinkhas, o patriarca da família, no trecho acima. Relembrar a história antiga do povo judeu desde antes de sua constituição como nação, repleta de sofrimentos e de episódios de banimento de sua terra natal, traz à mente, por outro lado, a certeza de uma sina compartilhada que conduzirá a uma bênção maior, como grupo: apesar de tudo, sobrevivem e aspiram à sua terra prometida, embora esta agora se revista de novo significado, singular porque no contexto de famílias individuais ou grupos menores dentro da idéia geral de povo judeu. Passado distante e recente são

aproximados para compor a reflexão acerca desta condição que os marca como um estigma. Os livros do Pentateuco, escritos pelo patriarca Moisés mais de 1.500 anos antes de Cristo, já falavam do jugo da escravidão no Egito e na tentativa de controle do povo por meio do extermínio dos descendentes do sexo masculino; em seguida, a liberdade exigia deixar para trás o que conheciam no Egito para ir em busca de uma terra prometida que sequer conheciam, mas da qual ouviram falar geração após geração, como promessa e recompensa para a descendência de Abraão. Segundo o relato do Pentateuco, tão logo chegou ao deserto e se deparou com dificuldades para encontrar água e comida, o povo hebreu começou a almejar o que fora abandonado, apesar da vida como escravos dos egípcios. Esta atitude paradoxal se repete na história bíblica sobre os hebreus e os judeus (como grupo menor dentro da nação israelita, hebréia), que ao longo dos séculos foram dominados por assírios e babilônios, sendo exilados por 70 anos em Babilônia, nação que pôs fim à sucessão monárquica da linhagem davídica. O personagem discorre a respeito de uma sucessão de eventos que, se por um lado, marcaram os judeus, por outro também impregnaram, de alguma forma, culturas ocidentais; mas Pinkas, preocupado com a questão acerca de seu povo, compreende a necessidade de entender esses eventos como mais do que um relato histórico, empreendendo uma espécie de ativismo. Jacó Guinsburg (1996), pesquisador e editor brasileiro nascido na Bessarábia, relembra como a onda de *pogroms* na Rússia canalizou o fluxo migratório para o exterior, as capitais européias ou a América, e de modo geral se disseminou a consciência de que “urgia agir” em prol da questão judaica:

> para um povo que era, durante tantos séculos, joguete das vantagens ou circunstâncias alheias, esse ativismo era a própria possibilidade de reassumir a sua vontade nacional, de abandonar a sua inércia de objeto e tornar-se também sujeito de ação histórica, isto é, de conquistar o seu direito à existência e à liberdade. (GUINSBURG, 1996, p. 119)

Seguindo o fluxo histórico em paralelo com as rememorações do personagem Pinkas, como nação, libertos da dominação babilônica, mas já sem rei, os judeus enfrentaram a conspiração liderada por Hamã para eliminá-los, sob o domínio dos medos e dos persas; deste fato, há um registro no livro bíblico de Ester, indicando inclusive como a trama para o extermínio do povo foi descoberta e evitada.

Finalmente, a mais devastadora dominação foi imposta pelos romanos em 70 DC, com a destruição de Jerusalém e de seu templo, símbolos daquela nação, e como resultado o povo que lutava por independência foi definitivamente subjugado. O historiador Flavio Josefo escreveu alguns detalhes sobre o cerco a Jerusalém e a vitória

romana. Com sua terra devastada, desde então a história dos judeus é marcada pela busca de outras terras mais promissoras, o que se repete em histórias individuais e familiares, como a dos Lispector. No entanto, embora espalhados, ainda sofreram tentativas de extermínio, sendo a mais evidente a promovida por Hitler, em pleno século XX. Por isso o tom de mansa resignação com que Pinkhas termina suas considerações sobre o que vez após vez outros 'inventam' e impõem aos sobreviventes judeus. Por outro lado, muitos judeus encontraram nas letras a possível resposta, o caminho para a 'ação'. Assim, e como efeito contrário às tentativas de eliminação do povo, seu movimento diaspórico trouxe novo impacto: com suas novas condições e aspirações,

> os velhos sonhos messiânicos de retorno à Terra de Israel ressuscitaram em roupagens ocidentais. Mito de redenção gerado no cativeiro da Babilônia e reavivado pelas vicissitudes ulteriores de um povo que se considerava eleito para cumprir historicamente uma missão divina, meta transcendental em torno da qual polarizou a sobrevivência judaica e para a qual ela se projetou ativa ou passivamente, havia dado uma razão de ser à Diáspora e acalentado a esperança das gerações. Desde a queda do Segundo Templo, inspirara periodicamente grandes movimentos de massas e de idéias (...) (GUINSBURG, 1996, p. 119)

A partir da destruição do Templo pelos romanos, portanto, novo impulso foi dado à diáspora, ocasionando que a cultura, as letras e aspirações judaicas se expandissem para além de um território restrito, com novas roupagens e se imiscuindo por outros territórios, como o literário e, assim como a história, ocasionaram a repetição dos dramas de deslocamento, messianismo religioso e romantismo profético, como afirma Guinsburg. Mas, dentre tantos elementos, talvez o mais importante – porque de maior impacto – foi a expansão alcançada através da linguagem: uma língua itinerante, errante, o ídiche, depositária de toda a cultura, repassada de geração em geração e através de amplos territórios.

Clarice Lispector, por sua vez, tendo ouvido o ídiche na infância, segundo esclarece Claire Varin[22] (2002), tampouco desconhecia as narrativas da história de seu povo, remontando aos primórdios da existência dos judeus como grupo, pois dentre outros elementos menciona em seus textos o nome de Deus conforme apresentado no Pentateuco e no Antigo Testamento bíblico (crônica "Brasília", por exemplo) e dialoga com a tradição bíblica do relato dos Macabeus, povo guerreiro que 'empresta' seu nome a Macabéa (em *A hora da estrela*).

[22] Berta Waldman (2003) reforça a ideia da presença do ídiche na infância de Clarice Lispector.

A narrativa de Elisa tem início quando, em uma viagem de trem, Lizza afasta a cortina da janela em uma estação; “um jornaleiro lerdo e triste” apregoa, “num esforço tenaz mas sem veemência ‘Olha o Diário! Notícia de última hora: Proclamado o Estado Judeu!’” (LISPECTOR, 1971, p. 07). A data não é apresentada no texto, mas o resgate histórico do episódio mencionado nos coloca no mesmo ano de publicação do livro, 1948, entre os dias 14 e 16 de maio. Enquanto alguém, na estação, comenta irado: “Estado Judeu! Esses judeus...”, Lizza o ouve sem ressentimento, com ‘mais tranqüilidade do que nunca’:

> Nascia-lhe uma doce esperança nos destinos do mundo. A humanidade estava-se redimindo. Começava, enfim, a resgatar sua dívida para com os judeus. Valera ter padecido e lutado. Quantas lágrimas, quanto sangue derramado. Eles não morreram em vão. (...) Distantes episódios ressurgiam-lhe na memória, espantosamente vívidos: - fugas, desditas, perseguições. Começou a recordar o êxodo de que participou, numa interminável noite semeada de espectros e de terror. (LISPECTOR, 1971, p. 8)

A história dos judeus, como grupo, se confunde com a da família de Lizza e com suas lutas individuais: “valera ter padecido e lutado”. Os que padeceram e sofreram foram tanto os judeus, ao longo do tempo, como os personagens emigrantes ao longo de sua jornada. Todos, conforme sua narrativa seguindo as recordações daquela trajetória de exílio, verteram lágrimas e/ou derramaram sangue. A longa viagem desde a Ucrânia, passando por lugares não nomeados, representados apenas por iniciais maiúsculas, em meio à miséria, discriminações e humilhações, fez Pinkhas decidir ‘fazer a vida’ na América: “Nos tempos de antes da revolução, não era qualquer um que partia para a América. Faziam-no os aventureiros, ou os que fugiam ao sorteio militar. Mas um homem que tivesse família, e um nome a zelar, dar-se a tais aventuras...” (LISPECTOR, 1971, p. 50). O efeito imediato das reminiscências da personagem é o de reaproximação do passado distante, atualizando dores e episódios, as penas pessoais e familiares revividas e metonimicamente representadas para abarcar todo o povo judeu, e Elisa segue na intenção de criar esse realismo, revelando sofrimentos que se propagam, numa forma de representação mimética. Até mesmo as crianças são vitimadas pelas más condições da viagem. Como exemplo, podem ser citados os eventos na noite em que todos os emigrantes padecem de frio, fome e “cansaço avassalador” enquanto esperam o “negro monstro de ferro, como saindo das entranhas da terra”, à noite, na estação de N... O cenário é desolador: estepe deserta, coberta de neve. “O frio regela, a neve amortalha”. “Os emigrantes já não podem conceber a ideia de que alhures a vida continue. Não podem imaginar sequer, a que distância se encontram do mundo dos

vivos, do mundo no qual homens levam existência normal e decente." (LISPECTOR, E. 1971, p.53). À chegada do trem,

> subitamente o letargo se quebra; como um dique a romper-se, a onda humana precipita-se, em assalto aos vagões, numa turbação de painel violentamente sacudido. No compartimento atravancado de gente e de volumes, Marim limpa o rosto de Ethel, a quem uma mulher com pesada mala às costas ferira na boca e no nariz, enquanto Pinkhas esquenta entre as suas as mãos de Lizza. A menina segurara-se sem luvas, no corrimão de ferro imantado pelo frio, e ali ficara presa, a pele queimando e uma dor fina a perpassar-lhe o coração. Quando o pai conseguiu desprendê-la, não proferiu um ai. Só entreabriu os lábios, unidos por saliva grossa e salgada, e duas grandes lágrimas que não chegaram a rolar aumentaram seus olhos aterrados. (LISPECTOR, E. 1971, p.54)

Sobre a família apresentada não se diz, em nenhum momento, o sobrenome. Todas as personagens são identificadas apenas pelo primeiro nome: Pinkhas, Marim, Lizza, Ethel e Nina, nomes semelhantes aos da família Lispector. A menina Lizza não é retratada como a criança que deveria ser, pois raciocina de modo adulto, marcada pelo sofrimento, e desde o início da jornada decidiu viver a experiência do exílio da mesma forma que os adultos: imitando o pai, enquanto a telega (do russo, carro grande, de quatro rodas) avançava na escuridão, a garota tinha uma desconfortável sensação que não saberia definir se era fome ou cansaço. "Mas eu não dormirei esta noite, decidiu. Já era grande. Tinha oito anos, e queria proceder como o pai. Desejava sofrer tudo quanto os grandes sofriam". (LISPECTOR, 1971, p.10) A tragédia individual ganha maior dimensão por ser compartilhada, ao mesmo tempo em que a experiência do grupo parece ampliada pelo foco na personagem e no modo como enfrenta e sofre com a situação.

Quanto ao possível traço biográfico, Clarice Lispector, diferentemente dos adultos e de sua irmã mais velha, sendo apenas um bebê durante todo o período de deslocamento de sua terra natal até o Brasil, não guardou lembranças pessoais dos eventos semelhantes vivenciados pela família. Na ficção de Elisa Lispector, estes foram deveras traumáticos, um desenraizamento que trouxe como resultado privações e humilhações, inicialmente, e uma sensação de desacerto, descompasso e deslocamento, ou inadaptação, posteriormente, embora somente Pinkhas e Lizza sejam tão completamente afetados por eles. Desterritorializados, precisam passar pelo processo de reterritorialização, que será lento, primeiro devido à incerteza quanto a onde e quando teriam esse novo território, e depois de já instalados, devido às questões pertinentes à adaptação: "muitas pessoas não estavam em seus devidos lugares, e sempre acontecem coisas que não deveriam suceder", pensa a menina Lizza dentro do navio, na vinda para

o Brasil (LISPECTOR, 1971, p. 91). Quanto às meninas mais novas, esse estranhamento não é tão evidente, porque não está marcado pelas lembranças de outro espaço, de outro tempo. No entanto, embora não os tenha experimentado em primeira mão, os relatos da viagem chegaram até Clarice, uma experiência mediada pelos mais velhos, e mesmo durante a infância, a adolescência e a maioridade e naturalização, ainda padeceu os efeitos daquela migração. “Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes” (BORELLI, 1981, p. 110), escreveu Clarice, já adulta e escritora consagrada no Brasil, considerando que talvez, pensando bem, não haveria mesmo um lugar para se viver no qual estivesse plenamente adaptada. Sua afirmação vem ao encontro das considerações do patriarca Pinkhas, já citadas, ainda que este se referisse aos judeus como grupo e nesta ocasião específica já se considerasse integrado à vida na sociedade brasileira, no Recife. Marca, deste modo, um sentimento que perpassa a ambos, personagem e escritora (que poderia ser também a escritora Elisa Lispector, embora em menor escala, uma vez que se apóia explicitamente no biografismo), para além de qualquer experiência real, mas baseada numa reflexão sobre a condição humana e o não-lugar, ou entre-lugar em que se encontra o intelectual às voltas com a linguagem.

Portanto, ao ler a obra de Clarice, percebemos se estabelecer um diálogo, embora não explícito, com toda a tradição de um povo e de uma família que agrega em si um traço marcante da trajetória humana em seus deslocamentos, adaptações, readaptações. Deste modo, é possível rastrear uma narrativa poética de exílio nos textos clariceanos, já presente na obra de estréia *Perto do coração selvagem*, na solidão da personagem, mas que se delineia em especial nas obras subseqüentes. De fato, a produção intelectual, ficcional, de Clarice entre 1946 e 1961 pode ser lida lado a lado com sua correspondência pessoal, na qual também aborda certos meandros da criação literária. Com especial ênfase, convém lembrar os comentários que tece sobre *O lustre* em cartas a Elisa, ao passo que pede informações sobre a produção literária da irmã sem, contudo, obter muitas respostas, fato que demonstra como Elisa se mostrava reticente quando o assunto era sua literatura. Como resultado, o texto e as personagens clariceanas parecem afetadas por essa forma de entender, vivenciar e narrar poeticamente o exílio.

Virgínia, em *O lustre*, é descrita em seu distanciamento, sua preferência pelo vazio, pela solidão, pela ausência, e sua visão meio fantasmática de tudo, como se não vivesse no mundo ‘dos outros’, e sim em um mundo além. E a poética se prolonga em

Lucrécia, de *A cidade sitiada*, como se a urbe exilasse seus habitantes, colocando-os na posição de espectadores de uma vida que não podem controlar, e também em Martim, o homem que empreende a fuga nos moldes de um exílio necessário, auto-imposto em virtude do crime supostamente cometido, em *A maçã no escuro*. Luz, estado de sítio e escuridão, retomados futuramente na *persona* de uma retirante nordestina em desacerto com o mundo.

Por isso, destacamos como Clarice Lispector estabelece uma relação de aproximação, ou mesmo de irmandade, com vários autores da literatura universal também através deste traço aqui destacado, mas de modo quase diametralmente oposto. Conforme mencionado, a história pessoal de muitos escritores revela que não poucos deles passaram pela trágica experiência do exílio, a ponto de Edward Said apontar como sua influência nos faz pensar que a história e a cultura ocidental modernas podem ser consideradas como uma 'obra de exilados'. Realmente, apesar da atual configuração do mundo e de processos como o de globalização e dos fenômenos nas comunicações e internet, enquanto o mundo for dividido em nações e estas mantiverem suas fronteiras nacionais demarcadas, em certo sentido todo ser humano é um estrangeiro, e sob certo prisma, um exilado. Outras imposições retardam ou impedem o regresso, criando a sensação de banimento do lugar de origem. Mas em vários casos da literatura universal, a força criadora resultante ultrapassa barreiras lingüísticas, culturais e sociais. Com mais ênfase ou de modo velado, vivenciando o exílio em seu pleno sentido e força ou apenas os reflexos de seus efeitos, a literatura se converte em meio de expressão desta condição.

Em *No exílio*, a família descrita, bem como outras que compartilham a mesma sina, tem a impressão de ser obrigada a caminhar por lugares de tormento, uma caminhada exílica imposta como violência declarada, punição e expulsão, além do sentimento de injustiça causado pela impossibilidade de retorno, caso contrário a liberdade ou a vida estariam em risco. Tudo é desencadeado por uma espécie de diáspora, um deslocamento compartilhado por um grande grupo que ainda espera encontrar um lugar bom para se reinstalar, iniciada com a esperança de sua curta duração com privações suportáveis, que tragicamente não se concretiza, fazendo a marcha e as penas se estenderem. Possivelmente, somente por sua própria vivência, por ter experimentado, visto e sentido o exílio, a escritora pudesse usar sua imaginação criadora para descrevê-lo do modo como o fez: seria Elisa a Lispector que se encarregaria de tratar tão explicitamente do tema em sua escritura. Todavia, não tratar

do tema de modo explícito não significa não o abordar, tampouco não sentir seus efeitos. Sobretudo em Clarice, não revelar pode significar uma tentativa de ocultar aquilo que teve maior importância e influência em sua obra, como faz ao negar leituras e influências literárias. Não obstante, a escritora não foge completamente ao tema, retomando-o mais tarde por intermédio da alagoana Macabéa, migrante dentro do território brasileiro, refazendo uma trajetória literal e simbólica que fornece um chão histórico e um ponto de virada numa poética iniciada nas primeiras obras de Clarice Lispector, e nas quais talvez tenha procurado apagar as marcas de uma influência importante. Nesta categoria se enquadra o exílio que, para Edward Said, "terrível de experienciar, é uma fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada." Exigirá, sem dúvida, "esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre". (SAID, 2003, p. 46)

Nas reminiscências do pai, da mãe e da menina mais velha, os bons dias de alegria e saúde ficaram definitivamente no passado, plantados na terra que precisaram abandonar. Aliando história pessoal e familiar à produção literária, o tom de tristeza essencial e melancólica estabelece um modo de narrar a vivência humana perpassada pelo sentimento de algo deixado atrás nas três obras de Clarice Lispector aqui mencionadas. Embora esse sentimento nem sempre seja totalmente negativo, e a fratura às vezes seja almejada, ainda assim não pode ser apagado. Futuras realizações exigem esforços e são construídos sobre essas marcas e cicatrizes, mesmo que positivamente, como podemos entender a literatura clariceana, que omite ou vela o que Elisa expõe, mas embalada nas ondas propagadas por aquele fato desencadeador, pondo-nos a refletir se todos, apesar das diferenças, não compartilham da experiência exílica. Afinal, é possível entender o exílio em Clarice como uma condição interior, a consciência de que a terra desconhecida encontra-se dentro (cf. SOUSA, 2002), o que sem dúvida ajuda a compor uma idéia de exílio perpassada pela necessidade de criação literária.

A experiência pessoal de mulher adulta também propaga ecos que são convertidos em matéria poética, ficcional. O modo evidente de rastrear a escrita de aspectos das viagens de Clarice são suas cartas e crônicas, mas Claire Varin, em ensaio publicado em 2007, aponta para alguns indícios nos textos ficcionais. Sob o prisma das características que indicam a 'estrangeiridade' de Lispector, do aspecto físico os traços eslavos se sobressaem, bem como a pronúncia do r, que muitos identificavam com o

russo; quanto ao aspecto cultural, ser imigrante ucraniana judia com nome estrangeiro foi apenas a primeira característica, logo reforçada por outras decorrentes de suas muitas viagens e do período vivendo no exterior. Mais tarde, ao retornar ao Brasil, também contribuiu para sua invulgaridade ser divorciada, intelectual, escritora (cf. VARIN, 2007).

Durante o período de escrita do segundo ao quarto romance, desde pouco antes do casamento ou já como esposa de diplomata, a escritora basicamente limitava-se a acompanhar o marido, produzia lentamente, dando mostras de uma adaptação quase nula aos lugares estabelecidos de morada. Clarice já revelara não se sentir 'turista', sempre desejosa de retornar para junto dos seus. Suas cartas às irmãs e aos amigos demonstram isso de modo claro, e "sua escrita, nas vertentes ficcional e jornalística, reflete" um "sentido de alienação bem como a perspectiva privilegiada que ele permite ao viajante e ao observador. A escrita joga também com as noções de imanência e transcendência, movimento e repouso" (VARIN, 2007, p. 130). A viagem implica o movimento, um reflexo da trajetória de vida da escritora, tanto na infância como na vida adulta, marcando também sua vida profissional, e é usado como metáfora em muitos textos, pois "mesmo quando as personagens de Lispector estão aparentemente imóveis, as suas mentes trilham múltiplos caminhos no pensamento" (VARIN, 2007, p. 131).

Já em Joana a viagem se reveste de importância, pois os dois últimos capítulos de *Perto do coração selvagem* se referem ao 'movimento', a um percurso: "A partida dos homens" e "A viagem". Neles, a personagem se encaminha, talvez, para sua verdadeira trajetória, percebendo-se só, sem o marido Otávio e sem o amante, que deixara um bilhete assegurando-lhe que voltaria. Quanto ao marido,

> bom que não o vira sair. E bom que, nos primeiros instantes, ao notar dolorosamente a sua partida, julgara ainda possuir o amante, pensa Joana, para imediatamente depois se 'corrigir': 'Ao notar a partida de Otávio...?' – pensou ela. Mas por que mentir? Quem partira fora ela mesma e também Otávio o sabia (LISPECTOR, 1998b, p. 187).

Assim, de fato, a partida que realmente importa é a sua própria, a ausência de Otávio ou do amante é meramente antecedente de sua própria ausência. A imagem de um naviozinho se intromete nas recordações da casa onde encontrava o amante, para retornar no capítulo final, com Joana e outros passageiros no convés do "navio que flutuava levemente sobre o mar como sobre mansas mãos abertas" (LISPECTOR, 1998b, p. 196, 197), Joana pensando em como abrir-se para o mundo e para a morte:

> Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana. Naquela tarde já velha – um círculo de vida fechado, trabalho findo – naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho. Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças. (LISPECTOR, 1998b, p. 196)

A escolha de Joana não é a fuga, mas é um 'caminho no qual ir, andar, andar, sem nada esperar'. Para Clarice, um caminho também foi traçado através de suas escolhas, e nem bem recebia as críticas de seu primeiro livro, iniciava um novo ciclo junto ao marido, aceitando 'ir, andar, andar' por entre terras desconhecidas. Segundo as considerações de Regina Pontieri, "do ponto de vista de Clarice Lispector, mulher de diplomata de carreira, afastada da família e dos amigos do Rio de Janeiro" (PONTIERI, 2001, p.14), a cidade de Berna era de um silêncio terrível, pois as pessoas eram silenciosas e riam pouco, conforme escreveu em correspondências para a família. Daí surgiu sua dolorosa confissão de isolamento e de sentimento de ser estrangeira no mundo:

> A seqüência de cartas dessa época deixa ver o paulatino afundar-se num denso nevoeiro de melancolia que – embora anteriormente mencionado durante a curta permanência em Florença, em fins de 1945 – atinge na cidade suíça seu momento de maior intensidade. A experiência dilacerante de desenraizamento e de vida estilhaçada – Clarice abandonar seu país, família, amigos e emprego – cruza-se e se afina com a da escritura, então se fazendo em ritmo penoso, no mesmo ritmo da penosa vida em Berna que ela define como um "cemitério de sensações". (PONTIERI, 2001, p.15)

Paralelamente, na ficção de Elisa, do mesmo modo, a jovem Lizza padece desta inadaptação, mesmo depois de estar no Brasil, por estar sempre preocupada com os rumos dos exílios de seu povo; e chega a romper com determinadas convenções e papéis esperados para uma moça em sua situação, religião e idade. Rejeitando até mesmo algumas tradições familiares, recusou o noivo judeu que o pai escolhera:

> A voz do pai era tranqüila, pausada. Pediu que a filha repetisse o que havia dito. E, quando ela o fez, ainda meditou durante algum tempo. Depois tentou demovê-la de seu propósito. Falou sobre a missão da mulher, e do seu dever no matrimônio. Mas a ele próprio as palavras já não convenciam. Sentia que a filha tinha razões suas e que não poderia dissuadi-la. Pai e filha falaram-se demoradamente, com sofrimento e compreensão. À medida que avançava, Lizza tinha vontade de sufocar o inicial impulso e retroceder, anuir, tal a pena que lhe causava a dor do pai. Mas agora era preciso ir até o fim. (LISPECTOR, 1971, p. 136)

Mais tarde, Lizza chegou a se interessar por Vicente, um jovem não judeu, e nova angústia se abateu sobre ela: "ainda agora, como poderia falar ao pai, sem fazê-lo sofrer, ele, que quisera casá-la com um religioso estudante de Yeshivá, para que

continuasse a tradição sagrada, manter a unidade da família – como iria falar-lhe a respeito de Vicente?" (LISPECTOR, 1971, p.148) Ela própria reconhecia que seus conflitos a acorrentavam e arriscava perdê-lo, pois não poderia acorrentá-lo também. O narrador fornece os detalhes de certa conversa entre Lizza e Vicente:

> - Mas você não está radicada aqui? Minha terra não é a sua? Não está você integrada na nossa vida, e entre nossa gente?
> - Sim, isto é verdade. Tanto eu quanto os meus estamos radicados aqui, e este agora é o nosso lar. Mas será que você não compreende que não é de nós que se trata? É o problema no seu aspecto global que encaro. (LISPECTOR, 1971, p.151)

A aceitação complacente do lar atual, entretanto, não exclui as implicações gerais, o 'problema em seu aspecto global', que afeta grupos e indivíduos. Se isto é evidente no romance de Elisa, com impacto direto na personagem que não concebe a si mesma em detrimento de todo seu povo, é mais sutilmente perceptível na literatura de Clarice, cujo impacto no indivíduo é mais profundo, melancólico e metafísico. Por fim, Lizza tem uma conversa definitiva com Vicente (nome de personagem que Clarice também usa em *O lustre*), quem assegura que gosta dela, ao passo que a jovem percebe que ele queria sua ternura, mas não suas ideias e lutas íntimas, pois estas deveriam ficar resguardadas consigo mesma. Por isso, pode compreender "a distância que os separava, - a diferença que haveria de perdurar sempre", incurável, evidenciando sua condição na nova terra. Sua recusa torna-se evidente com as palavras finais deste capítulo, que dão também a dimensão daquilo de que decide abrir mão: "os dois silenciavam, só se lhes ouvindo os passos cadenciados. Somente quando chegou a casa, aquilatou toda a extensão de sua perda" (LISPECTOR, 1971, p.153).

Segundo a narrativa de *No exílio*, as jovens da família buscavam uma adaptação à nova terra, cada uma a seu modo. Embora a mais velha não conseguisse se desprender do problema dos judeus 'em seu aspecto global', fato que novamente acarretou perdas, as mais novas buscavam se integrar de modo mais pleno. Nas páginas finais do livro, quando é narrada a morte de Pinkhas, Ethel e Nina apenas são mencionadas: "dias após, as irmãs partiram para as suas casas, para junto de seus maridos e filhos. Lizza não quis acompanhá-los." (LISPECTOR, 1971, p.176) Lizza permanece só, envelhece, adoece e após "18 meses de reclusão e tormento" em um sanatório, se recupera, pois "a vida fora mais forte" (LISPECTOR, 1971, p.190). Sua recuperação física ocorre paralelamente a um certo otimismo com respeito às conquistas da humanidade no pós-guerra, com a

Carta do Atlântico, As Quatro Liberdades[23], a criação do Estado de Israel. Resta-lhe apenas acreditar na redenção da humanidade e que o sacrifício de tanto sangue derramado valera a pena:

> mas o poder da luz é mais forte do que o das trevas. Sob a pesada crosta de egoísmo e de cegueira, pulsava no homem aquela centelha generosa e pura, o lume que lhe incutia intuição e discernimento para orientar-se na larga estrada da vida. (...) Demasiado longo fora o caminho a percorrer até essas conquistas. A humanidade não haveria, agora, de impedir que essas promessas se transubstanciassem em verdades, em grandes e compensadoras messes de direito e de justiça. (LISPECTOR, 1971, p.191)

Se, por um lado, a personagem de Elisa se recusa a desempenhar determinados papéis sociais porque não pode resguardar apenas para si mesma suas idéias e lutas íntimas, em um entendimento de que as histórias individuais estão conectadas com a história de seu povo, e exigem uma postura de sua parte, revelada no exterior, por outro na ficção de Clarice, mulheres que padecem desta mesma inadaptação e desacerto com o mundo também povoam os textos, como a própria Virgínia, ou Laura, de "A imitação da rosa", mas a incidência é interior, é reflexiva, voltada para a condição do próprio ser e nele arraigada, sem um parâmetro exato na exterioridade, como referencial. É verdade que quase todas, bem ou mal, participam das atividades sociais consideradas normais para uma mulher; o que as diferencia é o modo com o fazem. Apenas Macabéa é claramente uma migrante, uma exilada cultural e social em seu próprio país, convertendo-se, portanto, numa espécie de chave satírico-alegórica dentro da ficção clariceana, cujo criador é também meio deslocado, dando novo rumo para seu projeto literário, no que tange à concepção de suas protagonistas. A moça nordestina é marcada pelo *desejo*, sempre insatisfeito, sempre inalcançável, porque não se encontra em condições de realizá-lo, seja no plano profissional, amoroso, de consumo, mas principalmente em sua própria concepção de si mesma ("sou datilógrafa, virgem e gosto de coca-cola", tal era sua forma de se auto-definir). Porém, na medida em que aspectos da vida se tornam relevantes para considerar a imaginação criadora de Clarice

[23] A Carta do Atlântico precedeu a Organização das Nações Unidas, e é uma Declaração de Princípios, feita pelo Presidente dos Estados Unidos da América, Franklin Delano Roosevelt, e pelo Primeiro Ministro do Reino Unido, Winston Churchill, em 14 de agosto de 1941. Embora não tenha sida assinada por nenhum dos dois chefes de Estado, foi uma forma de tornar conhecidos certos princípios de política nacional de ambos os países, com 'esperanças de conseguir um porvir mais auspicioso para o mundo'. O mesmo presidente dos EUA, F.D.Roosevelt, fez um discurso para seu terceiro mandato, no qual declarou que um mundo seguro poderia surgir fundado nas *four freedoms*: a liberdade de expressão; a liberdade de crença; a liberdade econômica, ou liberdade de necessidades básicas; e a liberdade do medo. Fonte: http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php
http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/liberdades.htm

Lispector, também no sentido inverso podemos perceber que a obra responde pela autora, fornecendo um novo prisma para compreender sua vida, e a dimensão de sua literatura. É dessa relação que leio a inscrição de uma poética de exílio em sua obra.

# CAPÍTULO 2 – A NARRATIVA POÉTICA DE EXÍLIO NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Com base nas considerações acerca dos aspectos culturais, pessoais e literários que exerceram sua influência no fazer ficcional de Clarice Lispector, autora e obra parecem se constituir sobre um sólido fundamento de contradições que remetem diretamente a uma condição de entre - lugar, de fora do lugar, um desajuste com o lugar de origem, deixado atrás, e o novo lugar de permanência (temporária). Nascida em outro país, mesmo aprendendo, conforme afirma, o português como língua materna, sua naturalização brasileira somente seria concedida em 1943. Até então, a jovem viveu como estrangeira no Brasil; difícil saber se, verdadeiramente, Clarice Lispector não se sentisse dessa forma. Afinal, a reafirmação constante de sua nacionalidade pode ser compreendida como uma *reafirmação pessoal*, mais para si mesma do que para os outros; num intento talvez inconsciente, a repetição serviria para tornar real algo que perigosamente a colocava no território pouco estável dos exilados, dos fora de lugar. Entre a denegação de suas origens e de sua condição, a escritora demonstra certa compulsão pela repetição de uma idéia fixa: ser brasileira, escritora em língua portuguesa.

A obra de Clarice Lispector convida à leitura do tecido subjacente de sua vida como matéria para sua narrativa, de sua poética. Porém, é relevante pensar o grau de influência que esta experiência exerceu sobre sua obra, para melhor compreender seu projeto literário, que culmina com uma personagem retirante, migrante, inadaptada, como uma exilada apartada de suas raízes ou qualquer outro referencial com seu local de origem, pois nasceu ‘como um cogumelo logo mofado’, quem completa seu movimento diaspórico, iniciado no Nordeste , ao se instalar no Rio de Janeiro, a cidade “toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1993, p. 29).

A autora, em 1968, anos após seu retorno definitivo para o Brasil, afirmou ter a alegria de pertencer a ‘seu país’ e ser brasileira e, sem desejar a invasão de privacidade que a popularidade acarreta, alegou: “Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou intelectual. Feliz apenas por fazer parte” (LISPECTOR, 1999, p. 111). Embora inscreva sua ‘não’ condição de ‘literata e intelectual’ e adote ares de menosprezo para com a literatura, reafirma sua relação com a língua portuguesa e com a linguagem, muito mais do que com o país ou o território. O espaço que lhe interessa e confere pertencimento é

o da literatura, brasileira e sem grandes pretensões – mas que o leitor use de discernimento.

Esta declaração é interessante porque marca a situação de Clarice Lispector em relação às letras brasileiras. Em um primeiro momento, evidencia-se seu 'estado de pertencimento'(inexistente em certos momentos de sua vida), apagando qualquer indício de dificuldades de inserção em um ambiente cultural ainda marcadamente masculino, naquela época. Para muitas mulheres, reescrever roteiros culturais, alterando suas 'normas', era um desejo libertador da condição que poderia ser descrita, de certo modo, como 'exílica'. Mesmo quando mulheres escritoras se aventuravam nos caminhos da ficção, o espaço da escrita era como um país estranho para aquelas exiladas das expectativas sociais para o sexo feminino, relacionado ao casamento e à maternidade (cf. NINA, 2003, p. 62). Com o divórcio e o retorno definitivo para o Brasil, Clarice já havia escapado do confinamento que o lar, devido a condicionantes sociais, pudesse representar para uma mulher com anseios para além da vida doméstica. E, embora as exigências sociais anteriormente a tivessem feito se tornar esposa, mãe, e acompanhar o marido, Clarice Lispector jamais deixou de ser escritora e continuou produzindo textos, enfrentando a aparente dificuldade em terminá-los. Tampouco usou a escrita como via de escape de uma vida opressiva em família, vendo o ato de escrever como único aceno de liberdade possível: tratando-se de uma escolha, exerceu ambas atividades. Ademais, sua necessidade de escrever respondia a demandas de outra sorte, um ato solitário desde a infância, exprimindo a urgência da comunicação, que pareceu mais dificultosa em territórios estrangeiros. Nas ficções de 1946, 1949 e 1961, essa angústia como condição do ser humano em exílio se exterioriza na relação com o espaço, uma metáfora do meio mais imediato de representação do cerceamento e isolamento impingidos ao homem.

No mundo das letras, a escritora parecia bem à vontade figurando no rol dos nomes da literatura brasileira, cuja obra inicial foi bem aclamada pela crítica. Assim, considero que, de certa forma, se este estudo enveredasse além do necessário por análises sobre escrita feminina, enclausurando artista e obra em um modelo esperado e limitado, a construção de uma narrativa poética de exílio como criação clariceana seria reduzida a um único aspecto limitador. Sua abordagem do tema ultrapassa os limites de suas obras individualmente, assim como rompe barreiras classificatórias. O ponto nevrálgico de sua escritura é o ser e sua (in)comunicabilidade, pois a linguagem, em sua exterioridade, reflete suas limitações tanto quanto o espaço as impõe ao ser. Até o ponto em que se pode pensar na relação vida/obra e sua influência na poética que se

constrói, são os efeitos que se fazem notar: "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). De fato, é a experiência ficcional, pautada em relatos de vivência pessoal e de grupo, que fornece a matéria a ser trabalhada literariamente porque, como visto, o exílio é mais um traço definidor em Clarice (de si, de sua judeidade, de grupo e de condição humana, bem como de poética em construção, transfigurados literariamente) do que experiência real, pelo menos nos moldes convencionais.

Ambientada na literatura de língua portuguesa, a experiência da tradução de seus livros foi um pouco desagradável. Pelo fato de não ter gostado da tradução de *Perto do coração selvagem* para o francês, para ela repleta de erros, Clarice Lispector escreveu a Monsieur Pierre de Lescure, desde Washington, em seis de maio de 1954:

> Je viens de lire les épreuves de la traduction de mon livre "Près du Coeur Sauvage" et je m'expresse de vous faire savoir que je ne peux pas consentir que le livre soit publié comme il est maintenant. La traduction est scandaleusement mauvaise. Il y a des morceaux qui ne font pas sens du tout. En d'autres le traducteur interprete mal la pensée de l"auteur. En beaucoup d'autres points, la chose devient même ridicule...[24] (LISPECTOR, 1954. Carta no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa)

Segundo suas considerações, a tradução estava ruim, e não captava nem o sentido nem o espírito da obra original, causando-lhe descontentamento. Talvez estivesse preocupada com os problemas naturais da tradução, ela própria uma peregrina do texto pelo território de uma outra língua, de outra cultura, ocasionando as inevitáveis perdas de sentido e/ou alterações na intenções do autor em alguns trechos. Ao afirmar não poder consentir com a publicação deste texto, que considero 'peregrino', pelas incursões próprias do trabalho de tradução, que vai além da linguagem, passando pelo aspecto cultural, Clarice Lispector já o lia como alheio. De fato, era como se deixasse de ser a autora daquele texto modificado no trânsito lingüístico, cultural e metafórico. Pelo visto, apesar de sua carta, não pôde interferir na tradução da versão final, e a obra francesa ficou exatamente como estava; entretanto, em 14 de maio de 1957, Clarice escreveu outra carta, também desde Washington, ao mesmo monsieur Pierre de Lescure,

[24] Acabo de ler as provas da tradução de meu livro 'Perto do coração selvagem' e me manifesto para que o senhor saiba que eu não posso consentir que meu livro seja publicado como ele está neste momento. A tradução é escandalosamente ruim. Há trechos que não fazem sentido nenhum. Em outros o tradutor interpreta mal o pensamento do autor. Em muitos outros pontos, chega mesmo a ser ridículo... (Tradução minha).

em tom mais ameno, diplomático e modesto, para desfazer qualquer má impressão anterior:

> J'ai un problème de conscience depuis la publication de mon livre. En relisant la traduction en sa forme definitive, je l'ai trouvée très bonne. J'ai voulu écrire à Mll. Moutonnier pour la remercie. (...) Est-ce que je pourrais avoir recours à vos bons offices diplomatiques auprès de Mlle. Moutonnier pour la prier d'accepter ma sincère gratitude du travail que la traduction lui a dû causer, et surtout de son dévouement à un texte si peu compensateur? Je ne saurais m'excuser de mon mauvais tempérament. La traduction est trés bonne, le style sensible, le travail réussi[25]. (LISPECTOR, 1957. Carta no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa)

Apesar do que esta retratação demonstra – certa satisfação com o texto transformado em outro via tradução – , ainda é possível perceber a relutância de Clarice Lispector em relação à sua produção em outros idiomas. Embora no caso específico citado esteja em foco apenas a tradução de seu primeiro romance, e Clarice reconheça que com 'um estilo sensível' a tradutora obteve um resultado satisfatório em seu trabalho (embora sem mais comentários da autora sobre, por exemplo, equívocos na interpretação do texto original), permanece sua relutância quanto à expressão literária em outras línguas. Quando afirma que gostaria de não ter aprendido outros idiomas para ter uma abordagem mais pura em português, renega suas publicações em inglês e, de passagem, as traduções, porque seriam obra de outro alguém a partir da sua, mas não um trabalho seu, pensado e elaborado na língua da tradução.

Conforme se nota, sua atitude frente a outros idiomas é uma negação e uma tentativa de apagamento da necessidade de novos enraizamentos, de raízes que se imbricavam, à sua revelia, em seu passado, para inscrever sua negação e reação contra a situação de trânsito, de estrangeiridade e de exílio, bem como as línguas que lhes são impostas enquanto não lhe resta alternativa a não ser viver fora do Brasil. Trata-se, ao mesmo tempo, da efetiva inscrição de sua negação do exílio. Em nenhum momento de sua vida, em nenhum lugar de sua obra, Clarice trata do assunto literal, aberta e literariamente; apenas o menciona, sugere, faz analogia com sua situação, mas não escreve desde a perspectiva de exilada (tampouco de estrangeira, isso cabe aos leitores ou críticos de sua obra). A escritora poderia dizer que nunca fora perseguida ou exilada.

[25] Tenho um problema de consciência desde a publicação de meu livro. Relendo a tradução em sua forma definitiva, me pareceu muito boa. Eu gostaria de escrever à Mll. Moutonnier para lhe agradecer. Eu poderia recorrer aos seus bons ofícios diplomáticos junto à Mll. Moutonnier para lhe rogar que aceite minha sincera gratidão pelo trabalho que a tradução deve ter lhe causado e principalmente por seu devotamento a um texto tão pouco compensador? Eu não saberia me desculpar por meu péssimo temperamento. A tradução é muito boa, o estilo sensível, foi um trabalho bem sucedido (tradução minha).

Mas, tampouco poderia dizer que estava fora do Brasil porque queria. Há um matiz diferente, pequeno, quase imperceptível: não estava fora porque queria, e sim porque outros queriam que ali estivesse. Em análise comparativa, e de modo representativo, se a Lizza de *No exílio* sentia tão profundamente essa condição, o que a tornava compartilhadora da experiência com todo o grupo dos judeus, e possivelmente de outros grupos exilados, isto a levou a fazer suas escolhas, um reflexo possível das escolhas de Elisa Lispector; da mesma forma, a escrita de Clarice reflete marcas desta primeira experiência que a ela chegou através de outros, bem como sua própria diáspora e exílio fora do Brasil.

Assim, a ideia de exílio que aqui se apresenta se constitui a partir de uma história que não pode ser apagada, é um construto cultural que pode ser feito e refeito segundo nosso conhecimento dos sedimentos da história e da vida – o *bios* – de uma escritora que os representou através de sua escritura, construindo/inventando um exílio poeticamente narrado. Sem dúvida não será um conceito consensual, mas não podemos ignorar que a representação de muitos intelectuais da atualidade se constrói de modo semelhante, o que confere força e expressividade ao homem contemporâneo.

Clarice já havia iniciado sua poética de exílio antes de ir para o exterior, mas sua escrita demonstra um período de aguçamento da crise de apatia e melancolia surgida após encerrar *O lustre*, que bem poderíamos considerar de sua sensação de exílio, conforme suas palavras na carta datada de 08 de maio de 1946:

> 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 o 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. (BORELLI, 1981, p 118)

Os períodos longos de produção se repetiriam durante a escrita de *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, com clara interferência do lugar de produção, segundo se apreende da carta citada, quando se pensa no efeito que poderia ter sobre o ânimo da escritora. Estar fora do Brasil geraria contradições bastante relevantes para pensar o projeto intelectual de Clarice, para compreender boa parte de sua obra, bem como para (re)pensar narrativas atuais perpassadas pelos movimentos migratórios que sempre existiram na história da humanidade, e se acentuaram nos últimos séculos. Desta forma, a escritora Clarice Lispector, como intelectual, fornece uma base para reflexões sobre a produção cultural oriunda dos movimentos de deslocamento. Said afirma:

> O exílio é um dos destinos mais tristes. Nos tempos pré-modernos, a deportação era um castigo particularmente terrível, uma vez que significava não apenas anos de vida errante e desnorteada longe da família e dos lugares conhecidos, como também ser uma espécie de pária permanente, alguém que nunca se sentia em casa, sempre em conflito com o ambiente que o cercava, inconsolável em relação ao passado, amargo perante o presente e o futuro. (SAID, 2005, p. 55)
> Há uma ideia bastante difundida, mas totalmente equivocada, de que o exílio significa um corte total, um isolamento, uma separação desesperada do lugar de origem.(...) Portanto, o exilado vive num estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimentos e distanciamentos pela metade; por um lado, ele é nostálgico e sentimental, por outro, um imitador competente ou um pária clandestino. (SAID, 2005, p. 56,57)

O caso clariceano se inscreve, portanto, como uma história familiar, com ascendência histórica, de errância e marginalidade, por descender de um povo que se vê (também é visto) e vive como um grupo específico, mas ao mesmo tempo como uma história pessoal de fissura, sem o corte total com o local almejado de origem. De fato, ver o espaço como local de origem é mais um desejo do que uma realidade, uma ligação pré-existente. Mas é tal condição que permite pensar em como as situações familiares e pessoais concorrem para a criação da poética de exílio que emana de seus textos, interpretada com base nas teorias críticas atuais.

Stuart Hall, por exemplo, fala em diásporas e tradução cultural ao tratar dos deslocamentos humanos, passados e presentes, num ciclo repetitivo e inovador, do ponto de vista da sucessão temporal. Maria José Queiroz, mais pautada nos moldes sedimentados da visão cultural difundida no mundo ocidental, retoma a história da relação das letras com o exílio, do intelectual que, por se ver obrigado a romper com laços afetivos e de pertencimento, vítima da opressão e da expulsão, utiliza a pena para resgatar antigos vínculos e aliá-los aos novos, numa tentativa de evitar o apagamento provocado pela ruptura. Queiroz assim define:

> não obstante a torrente de desgraça que desencadeia, o exílio nem sempre aniquila. Nas rupturas a que obriga, entre o cotidiano, o sentimento, a razão e a imaginação criadora, a ausência age como acicate: o espírito prevalece. (...) as obras... respondem pelos exilados.” (QUEIROZ, 1998, p. 15,16).

E Edward Said considera que o exílio “foi transformado num tema vigoroso – enriquecedor, inclusive – da cultura moderna” e que “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados.” (SAID, 2003, p. 46) Para ele, nossa época é, em questão de escala, “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” e, “na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiviza

uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão" (p. 47). Embora terrível de experienciar, o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, tanto em seu sentido original e filosófico como em suas novas formas e configurações com as quais se apresenta e é representado no final do século XX e início do XXI.

As obras de Clarice Lispector citadas foram escritas em paralelo com as cartas enviadas às irmãs no Brasil, nas quais demonstra uma sensação triste semelhante aos efeitos pressupostos na ideia de exílio de Said, uma forma moderna de afastamento de quem não se sentia em casa, encarando um presente morno, apenas tolerado. Na medida da influência possível sobre o texto literário produzido, os romances publicados em 1949 e 1961 dão continuidade a uma poética já delineada, à medida que aspectos da experiência e da vivência, agregados ao estilo de uso da linguagem literária buscado por Clarice, se tornam relevantes na tessitura do texto.

Embora a experiência do exílio possa ser pensada coletivamente, é, sem dúvida, individual; o sentimento de solidão é uma experiência que não se compartilha, ou não se estaria solitário. Mas é algo que se escreve, algo de que se escreve para, assim, possibilitar a outros uma experiência mediada. A leitura e a análise de *O lustre*, apoiada por incursões entre outros textos de Clarice Lispector, como *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro* e *A hora da estrela*, podem permitir que se observe como a sensibilidade da escritora lhe permitiu aproveitar elementos de sua *experiência* individual para narrar o exílio, em sua variante muito particular, cultural, mais pautada na experimentação do que na vivência, e a solidão decorrente dele, em uma descrição da vida atenta a si mesma, alheia ao exterior. Um processo que também ocorreu com Elisa Lispector, embora a escritura desta última tenha resultado em uma análise muito mais profundamente marcada pela experiência, pelo mundo exterior e, portanto, referenciável, da *vivência* de um exílio em seus moldes tradicionais.

## 2.1- Como se narra o exílio: do *lyrical novel* e *récit poethique* ao fluxo de consciência

A narração do exílio nos moldes clariceanos se instaura como invenção a partir da relação 'eu lírico' e 'subjetividade', na qual podemos dispor: construção e reconstrução literária muito pessoal da experiência; experiência e ficcionalização; experimentação e representação. *A priori*, o lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental é indiscutível, e seu estudo geralmente se enquadra em correntes de

grande tradição crítica. Portanto, este fato obriga os estudos mais recentes a voltar o olhar para a questão de como a fortuna crítica corrobora a tradição clariceana; aceitando esta herança da tradição, ao mesmo tempo percebemos como as três obras em destaque descrevem certa referência oblíqua, tortuosa, sobre a narrativa poética que se constrói. Um dos grandes estudos sobre a produção de Clarice Lispector encontra-se compilado na Revista do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, a *Remate de Males*, nº 9, de 1989, na qual há uma interessante avaliação comparativa realizada por Earl E. Fitz, professor da The Pennsylvania State University, buscando estabelecer o lugar da escritora naturalizada brasileira na história da literatura ocidental. Segundo Fitz, então àquela altura o caso da autora refletia o caso da cultura brasileira, ambas solitárias e buscando sua libertação para enfim se expandir para além das fronteiras nacionais. Em sua análise, era crucial determinar a filiação crítica e literária na qual a escritora se encaixaria e se perpetuaria, visto que na década de 1980 se desenvolvia o processo de seu estabelecimento como importante escritora internacional.

A narração do exílio exercida/exercitada por Clarice Lispector se inscreve a partir de um romance, *O lustre*, que não é exatamente um texto em prosa segundo os moldes convencionais para o gênero. Por entre as páginas do romance, uma poética surge, seguindo, talvez, um impulso do próprio modo de escrita clariceano. *O lustre* pode ser lido como uma narrativa poética, lírica, conforme o que alguns críticos já haviam apontado. As considerações de Earl E. Fitz permitem avaliar quais tradições literárias a obra clariceana colocaria em foco. Segundo ele, após estudo minucioso, "podemos dizer com confiança que a obra de Clarice Lispector vai figurar proeminentemente em três grandes tradições ocidentais: a da narrativa lírica (...); a tradição fenomenológica (...); e a tradição feminista (...)." (FITZ, 1989, p. 31) De fato, várias vertentes de estudos são utilizadas para ler a obra de Clarice Lispector, como a linha do romance psicológico, de cunho metafísico ou social. Claire Varin, adicionalmente, envereda por uma "literatura que foge do academicismo, que inventa suas próprias regras e desafia a própria vida", segundo a tradutora do livro *Línguas de fogo – Ensaio sobre Clarice Lispector* (VARIN, 2002), Lúcia Peixoto Cherem, na orelha do livro. A tônica do ensaio de Claire Varin é a visada mística e cabalística da obra clariceana.

Em consonância com essas distintas formas de abordagem, *O lustre* será estudado aqui com base na tradição do gênero híbrido da narrativa poética ou romance lírico e, embora o estudo não se detenha nas restantes tradições, poderão ser referidas,

uma vez que não estão diretamente relacionadas à nossa base fundamental, ou modo de leitura dos textos de Clarice, mas ajudam a compor a leitura mais ampla da trilogia composta pelo segundo, terceiro e quarto romances de Clarice. Se desde os críticos Lúcio Cardoso, Alvaro Lins e Antonio Candido já se percebia o lirismo fundamental presente nos romances de Lispector, com mais intensidade se nota na leitura de *O lustre*, como narrativa que se envereda pelo lírico e pelo fluxo de consciência, descrevendo poeticamente um exílio. Mas Fitz está convencido da grande perícia de Clarice Lispector em cultivar o romance lírico, e apóia suas conclusões na definição deste gênero híbrido conforme apresentado por Ralph Freedman, pautado no movimento e na modulação de imagens, numa progressão única, lírica; variação e expansão, mudança de ritmo e intensidade: tal seria o processo lírico. Explica Freedman:

> Conventionally, the lyric, as distinct from epic and drama, is seen either as an instantaneous expression of a feeling or as a spatial form. The reader approaches a lyric the way an onlooker regards a Picture: He sees complex details in juxtaposition and experiences them as whole. (…) Yet as a lyrical poem moves from image to image, it also follows its own inimitable progression, acting through variations and expansions of themes, changes in rhythm, and elaborations of images to reach a point of greatest intensity at which the poet's vision is realized. (…) Time and action may be simulated, but the point of the poem's language is to reach a specific intensity by modulations of images. In lyrical poetry, the process we have described is decisive. It exemplifies "lyrical" objectivity. But we have already seen that in lyrical novels such a progression exists in conjunction with narrative. Indeed, the tension peculiar to lyrical novels rests on this deliberate ambiguity. (…) Lyrical novels exploit the expectation of narrative by turning it into its opposite: a lyrical process[26]. (FREEDMAN, 1970, p. 6,7)

Deste modo, a idéia principal de enquadramento da escrita clariceana nos moldes da *lyrical novel*, de Freedman, ou de *récit poethique*, de Tadié (1994), que traduzirei livremente como narrativa poética, aproxima sua escrita do modo como uma

[26] "Convencionalmente, o gênero lírico, diferentemente do épico e do dramático, se apresenta tanto como uma expressão imediata de um sentimento como uma forma, ou disposição, espacial. Um leitor se aproxima do lírico da mesma forma como um observador observa uma imagem, um quadro: ele vê os detalhes complexos em justaposição e os experimenta em sua totalidade. (...) Embora se desenvolva de imagem para imagem como um poema lírico, segue uma progressão própria, inimitável, atuando por variações e expansões de temas, mudanças de ritmo, e elaborações de imagens para alcançar um ponto de grande intensidade no qual a visão do poeta seja realizada. (...) Tempo e ação talvez sejam simultâneos, mas o alvo da linguagem do poema é alcançar uma intensidade específica através de modulações das imagens. Na poesia lírica, o processo que descrevemos é decisivo. Isto representa o objetivo 'lírico'. Porém, nós já percebemos em prosas poéticas como a progressão existe em conjunção com a narrativa. Com efeito, a tensão peculiar de prosas poéticas repousa em sua deliberada ambigüidade. (...) Prosas poéticas exploram a expectativa criada pela narrativa por torná-la seu oposto: um processo lírico." (Tradução livre, minha.)

forma de construção narrativa característica da ficção em prosa é usada pela escritora; o leitor percebe a cena descrita, e permanece na expectativa da passagem do tempo, dos eventos que irão se suceder; mas as descrições de Clarice não se concentram nestes fatos da mesma forma como a prosa ordinária o faz; assim, o leitor também se dá conta de como esse movimento das imagens ofusca uma progressão épica mais decisiva na narrativa, para descobrir que adentrou em uma diferente retórica das imagens, intensificando sensações narradas ou descritas.

Os modos de construção e movimento da narrativa muitas vezes se aproximam aos da poesia, mesclando suas formas de composição e borrando os limites que poderiam defini-las. O resultado, a narrativa poética, está carregada de intensidade e modulação das imagens; destarte, as palavras podem ganhar conceitos outros, para além de sua significação usual e literal, uma vez que a diferença que passa a existir é o *locus* da palavra, não simples designadora de coisas, mas como expressão de um ponto de vista pessoal, lírico e subjetivo, com contornos de um design poético próprio, uma linguagem modulada mais profunda no nível da expressão. As personagens, protagonistas da narrativa ou o próprio narrador podem se revestir do lirismo poético, do 'eu' lírico da poesia, como se executassem um jogo auto-reflexivo com a linguagem, em busca de extrapolar seus limites, ou podem dar lugar ao fluxo de consciência, como um monólogo interior necessário para sua percepção de si mesmo ou do mundo ao seu redor, segundo o foco narrativo adotado. Para Fitz (1989), na prosa de Clarice há o pleno uso dos recursos da poesia pura, o que a faz se aproximar do lirismo permitido pela introspecção e fluxo de consciência. De fato, há uma lírica que se sobressai para além do narrado, tecida num complexo jogo entre personagem, narrador, imagens, autora *e seu tratamento estético da linguagem*, convidando o leitor a ter participação ativa na composição imagética.

Ler as três obras mencionadas segundo os pressupostos de Fredman, *lyrical novel*, e Jean-Yves Tadié, *récit poethique*, percebendo a tessitura de uma poética de exílio e suas implicações no próprio texto e no projeto literário clariceano põe em perspectiva a relação/construção do espaço na literatura ficcional. Não obstante, uma certa gradação pode ser notada, pois o lirismo narrativo, a narrativa poética, é sem dúvida mais perceptível em *O lustre*, diluindo-se no decorrer da escrita de *A cidade sitiada* para, finalmente, aparentemente 'desaparecer' no cuidado com a estruturação de *A maçã no escuro*, obras que podem compor um certo ciclo de escritura; em menor intensidade, a configuração dos romances como narrativa poética vai abrindo espaço

para uma prosa mais contida, aliada à capacidade de expressão, talvez um pouco mais racionalizada, da busca de comunicação do pensamento, através do fluxo de consciência. Neste sentido, o emprego do fluxo de consciência como método ficcional pode se desenvolver como monólogo interior livre ou orientado pelo autor, como solilóquio, impressão sensorial ou descrição através do autor onisciente (cf. CARVALHO, 2012).

Desde *A cidade sitiada*, a prosa de Clarice Lispector deixa de ser, portanto, essencialmente poética, embora a autora retome esse modo de escritura em *Água viva*, de 1973; mas a mudança não é, exatamente, uma transição clara e precisa a outro modo de escritura, e não se deve, obviamente, à mera busca de estruturação segundo a prosa convencional, descritiva, linear; deve-se, antes, à busca da própria linguagem, um elemento intangível e quase 'mágico', como apontam alguns estudiosos. Mas essa magia tampouco é convencional, muito mais ligada à ideia da própria linguagem:

> a magia em Lispector se manifesta como uma força estranha que se impregna no mundo narrado e na própria linguagem, em escritos que revolvem o material subterrâneo e investigam impulsos inconscientes que regem os atos humanos, escavando o residual, os vazios da alma; ou ainda as ruínas, projetos fracassados de personagens conflituosos diante dos impasses que impedem a realização de seus desejos. (...) Seus textos apresentam um "realismo" não-descritivo, que antes adivinha e sugere, do que representa e transcreve uma realidade exterior. É da natureza de sua produção transformar a escrita num acontecimento "de linguagem". É desse modo que, nas mãos de Lispector, a linguagem deixa de ser apenas um meio de comunicação, para alçar-se à condição de algo indispensável à existência. (HELENA, 2007, p. 48).

Sugestiva e insinuante, a linguagem em Clarice ultrapassa a comunicação de idéias e pensamentos, mas toca na própria essência da existência humana e, por isso, nela também se lê a construção de sua poética de narrativa e a relação com o espaço. Como lembra Fernando Cabral Martins, a escrita, instrumento tão caro a Clarice, quando usada na língua do escritor, 'é uma extensão do homem', e tanto 'transforma a paisagem num texto' como cria o texto como paisagem, imagem; pode, ademais, transformar 'o mundo num livro', seguindo os pressupostos de Mallarmé (MARTINS, 2008). Neste respeito, a poesia fornece uma lição e um modo de olhar a prosa que Clarice Lispector desenvolve. O que se processa com o poema a partir do Simbolismo é interessante para pensar em como Clarice, em certos momentos, poderia conceber sua prosa pautada nos moldes da poesia, sobretudo do poema em prosa, imiscuindo-se em seu universo. A experiência do poema como arte plástica, desenhada sobre o espaço do

papel, cujo epítome é *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira Le Hasard*, de Mallarmé, mostra como os versos se distribuem no espaço da página gráfica para preparar para eles "uma leitura aberta, tabular e não linear, que pode combinar os versos de muitos modos, estabelecendo nexos na página que multiplicam infinitamente os nexos frásicos" (MARTINS, 2008, p. 102). Portanto, "há pelo menos duas" poesias,

> aquela que é feita de música, de ritmo, de performatividade vocal, e a que cria um efeito visual, gráfico, caligramático, concretista. E talvez essa duplicidade seja pouco, se pensarmos, com Ricardo Reis, que a forma de um poema é uma criação espontânea do raciocínio, e que as dimensões musical e plástica são apenas dois aspectos de um gesto mais complexo. Afinal, a poesia é uma *habitação da terra*, como queria Hölderlin lido por Heidegger, é o poder de tornar tudo *visível*. (MARTINS, 2008, p. 102)

Clarice Lispector não emprega uma forma de poesia concretista, mas sugere sonoridade e ritmo à sua narrativa, muitas vezes acompanhada de um fundo musical mencionado no texto. Porém, a escritora se vale de uma forma de criação de efeito visual através da narração, já insinuado em *O lustre*, com o olhar de Virgínia, mas mais explícito em *A cidade sitiada*, romance no qual Regina Pontieri (2001) lê uma 'poética do olhar'. Tudo na cidade está ali para ser visto, "o que as pessoas viam" no subúrbio de S.Geraldo "era o pensamento que elas nunca poderiam pensar", pois "não havia outro modo de conhecer (...). S. Geraldo era explorável apenas pelo olhar" (LISPECTOR, 1975, p. 20). Sendo a escritora posterior ao Simbolismo e às Vanguardas, pôde apreender algo da herança literária por eles deixadas; de fato, herdar não implica exatamente usufruir da herança, sendo opção também rejeitá-la. Não obstante sua escolha de como lidar com o legado literário com o qual tem contato, conhecê-lo, ainda que apenas através de parcas leituras diretas ou mediadas, permite maior liberdade ao escritor ao trabalhar a linguagem. Aproveitando plenamente ou não suas leituras, Clarice escreve uma prosa com dimensões plásticas e rítmicas, explorando as qualidades da poesia na narrativa ao mesmo tempo em que cria imagens de modo a tornar a linguagem de seu texto 'visual', plástica, desde as referências ao mundo visível, concreto, às abstrações do pensamento e das sensações. Portanto, Clarice desenvolve uma prosa, perpetuada em seus outros romances, como esse gesto mais complexo a que Martins se refere. Nada permanece em seus padrões ou limites impostos e definidos, exigindo uma outra postura leitora. Mas é na capacidade de tornar tudo visível que Martins volta os olhos para a poética simbolista e para o 'arquitema' do exílio, algo que me interessa especificamente.

Na relação de Lispector com o exílio, sua forma de experimentação pessoal não é mais importante do que a tradução ficcional, ou seja, o tratamento lingüístico e literário que faz da questão, tão intrínseca à condição humana, como a Psicanálise pode demonstrar. Embora não trate do exílio de modo direto, 'toca' em suas variadas formas de experimentação ficcional, e é assim que podem ser vistas como o germe de sua narrativa poética. Em sua literatura, o exílio não se dá como um tema a ser desenvolvido, mas ocorre nos desvios de leitura que seu texto, sempre tão pouco superficial, propicia. Virgínia, portanto, revelará uma faceta incerta de exílio vivenciado individualmente, mas na relação com o outro e com o espaço, simbolicamente representado, e em Lucrécia Neves e em Martim percebemos outras. Não se trata, pois, de estabelecer uma 'terra de exílio' facilmente identificada com um país, uma nação estrangeira, uma cidade repentinamente imposta como opção de vida em substituição do lugar de onde se é expulso, e as relações que aí se estabelecem, obrigando a personagem a entrar num embate dramático de tentativa de preservação de suas raízes, novas formas de adaptação e formação de caráter e personalidade combativa. Antes, ou em decorrência da possível tradução da vivência em experimentação ficcional, o que vem à tona é a migração dos sentidos do texto, a desterritorialização que ali se vê refletida, através das personagens.

Ao passo que Virgínia, Lucrécia e Martim vivenciam o afastamento que os faz encarar a si mesmos em luta, consciente ou inconsciente – e na maior parte do tempo, em resignação passiva – consigo e com o espaço, Clarice faz um exercício de escritura que dá os contornos de sua poética. A imagem da cidade, mais incipiente em *O lustre*, logo se converte em eixo central da narrativa em *A cidade sitiada* para, por fim, ser mera referência em *A maçã no escuro*. Nos três romances, porém, estabelecem a dimensão poética da relação exílica entre espaço e personagem. Na obra clariceana, portanto, ocorre o que afirma Fernando Martins: "este exílio não é concebido como uma relação dramática com a cidade, mas antes, e sobretudo, como o desdobramento e a ruptura do espaço" (MARTINS, 2008, p. 102), e seu impacto sobre o sujeito aparentemente bem estabelecido na ausência de conflitos externos que se lhe sobrevêm, impondo-se a ele.

É esta ideia que perpassa nossa leitura e dá forma para a narrativa subjacente ao texto tecido em *O lustre*, e ressoa no terceiro e no quarto romances da escritora. Para além de um estilo de escritura/feitura de uma obra por vez, existe uma linha tênue de ligação entre as três obras, formando uma trilogia, embora não convencional; não se

trata de uma sequência, tampouco de entrelaçamento de narrativas, pois são obras díspares, obviamente. No entanto, sutilmente estão ligados, expandindo um pouco mais a base de minha leitura da narrativa poética do exílio clariceano em *O lustre*, obra na qual, com o perdão da redundância, o ponto de vista poético é empregado na construção de uma narrativa que conduz à invenção do exílio como *récit poétique*. Nas duas outras, apesar da mudança na estruturação e no foco narrativo, o ponto de vista poético ainda está presente, embora sem tanta evidência. Os princípios aplicáveis à poesia (citados por MARTINS, 2008) servem de base para a reflexão sobre o modo como a construção narrativa de Clarice destaca o espaço literário de uma escritora 'em exílio, exilada na cidade' (seja Nápoles, Berna ou Washington), 'exilada de obrigações e ocupações regulares e limitadas', que concorrem para determinar a própria escritora em pleno exercício com a escrita. Sua prosa será, de certa forma, o exílio, coerentemente narrado e vinculando o modo de pensar a escritura e o universo por ela criado, "o texto como linguagem simbólica voltada para o novo e o intenso e a posição do" escritor "moderno como explorador de um espaço infinito, estrangeiro, estranho ao hábito e fora" dos limites pré-determinados (MARTINS, 2008, p. 102).

Nesta aproximação entre prosa e poesia, quando uma invade e se apropria do território da outra, o texto resultante pode causar um estranhamento à primeira vista, exigindo outra leitura, outra postura leitora. Segundo a explanação de Jean-Yves Tadié, em *Le récit poétique*, a narrativa poética é estruturada a partir de uma tensão interna, quando a prosa se vale e se apropria dos meios de ação e dos efeitos da poesia, provocando um conflito e uma colaboração entre as funções referencial e poética, conforme afirma o autor: trata-se de uma narrativa "qui emprunte au poème sés moyens d'action et ses effets[27]" (TADIÉ, 1994, p. 7).

Independentemente da questão quanto a se Clarice se preocupava em criar/empregar um gênero novo (ou sub-gênero, como querem alguns), interessa-me pensar na forma como sua escritura, em *O lustre*, faz esse jogo de apropriação e conjunção de elementos da prosa e da poesia, passando para o "registro das expressões verbais correspondentes às impressões psíquicas trazidas pelos sentidos" (CARVALHO, 2012, p. 65) ou outras formas de narração ficcional que empregam o fluxo de consciência. De fato, a modificação no modo de narrar se opera em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*, mas sua forma de escritura conduz a uma reflexão sobre

[27] "que empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos" (tradução minha).

a própria linguagem, tema explícito no quarto romance, e esboçado nas duas obras anteriores, na incapacidade de expressão total via palavra que as personagens experimentam. A reflexão sobre a linguagem e a escrita será crucial para a leitura do exílio narrado poeticamente que a escritura de *O lustre* deixa transparecer, com suas repercussões nos outros romances dessa espécie de trilogia. Vale destacar que a própria forma da escritura já revela o trabalho apurado com a linguagem, sem uma transição clara, mas indicando os meandros de uma prosa sinuosamente poética em suas variáveis que atingem, necessariamente, a leitura: se, para alguns críticos, a questão do *lyrical novel* se apresenta problemática em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*, por outro lado, Earl Eugene Fitz (1977) se empenha em re-examinar o romance de 1961 à luz dos estudos de Freedman. O professor destaca como a prosa ficcional lírica envolve a submersão da narrativa no universo das imagens e da 'figuratividade', e Lispector não abandona totalmente sua escritura marcada pela '*imagery'* em *A maçã no escuro*.

Parece claro, portanto, que Tadié conseguiu chegar a uma boa compreensão da proposta de escritores como Clarice: "l*e récit poétique* se présente donc comme une réflexion sur les formes narratives et poétiques conjointes[28]" (LARUE, 1998, p. 5). Ademais, a narrativa deve passar a ser vista como poema e como prosa a um só tempo, conduzindo a outro plano de interpretação, pois exige "une double lecture, horizontale et verticale, linéraire et superposante[29]" (TADIÉ, 1994, p. 116), num único ato de leitura. Tadié consegue demonstrar "l'existence d'un genre littéraire autonome, le récit poétique, d'habitude rejeté par les manuels en fin de chapitre, parmi les inclassables[30]". (TADIÉ, 1994, p.5)

Nenhum leitor atento da obra clariceana pode prescindir desta necessária leitura horizontal e vertical, linear e sobreposta, profunda, de onde provêm outras leituras possíveis, como a que faço neste trabalho, para detectar a poética de exílio; tampouco parece necessário explicitar a aproximação da literatura da escritora a este 'gênero autônomo', pois a leitura de *O lustre*, sob vários aspectos, exige a reflexão tanto sobre o texto em prosa como sobre elementos do texto poético. De certo modo, também *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* permitem tal reflexão e, sobretudo e de modo mais evidente, *Água viva*, por se tratar de escritura feita como pintura, a arte escrita traçada

[28] "A prosa poética se apresenta, portanto, como uma reflexão acerca das formas narrativas e poéticas em conjunto" (tradução minha).
[29] "uma leitura dupla (dúbia), horizontal e vertical, linear e sobreposta" (tradução minha).
[30] "a existência de um gênero literário autônomo, a prosa poética, comumente relegada a 'fim de capítulo' nos manuais" (de teoria literária), "figurando entre os inclassificáveis" (as obras, os livros) (tradução minha).

com a apropriação de técnicas próprias de outras artes, com todo o lirismo da narrativa poética e sobreposições de sentidos. É preciso ressaltar, porém, que para o entendimento do conjunto de uma 'trilogia como narrativa poética de um (in)certo exílio' na obra de Clarice Lispector, o trabalho com a linguagem encontra-se em primeiro plano, interligando a feitura das obras do mesmo modo como se entrelaçam linguagem e experiência. Na construção do relato da experiência lingüística, a experiência vivida se mescla com a inventada, com a ficcionalizada, com a meramente imaginada. Neste respeito, o modo de leitura que farei da narrativa exílica de Clarice em *O lustre*, pautado em parte em vivências culturais, levará em conta uma breve leitura paralela de *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, e se aproximará do conteúdo da afirmação de Hall: "Sempre se deve ter consciência da forma específica da própria existência. As idéias não são simplesmente determinadas pela experiência; podemos ter idéias fora da própria experiência." (HALL, 1996, p. 401) Apesar disso, "precisamos reconhecer também que a experiência tem uma forma", para sermos capazes de refletir "sobre os limites da própria experiência (e a necessidade de se fazer um deslocamento conceitual, uma tradução, para dar conta de experiências que pessoalmente não tivemos)" (HALL, 1996, p. 401).

A reflexão conforme o que foi descrito pode nos impedir de proceder de modo acrítico, e se reveste de especial valor ao tratar de um estudo literário sob o viés cultural, pois em vários momentos não me refreio de traçar uma relação entre a vida e a obra da escritora Clarice Lispector; ademais, este deslocamento conceitual e tradutório da experiência narrada afasta meu estudo do biografismo e da sobreposição de aspectos culturais aos aspectos literários. Portanto, ao pensar na obra de Clarice aqui estudada e lê-la como uma narrativa poeticamente construída de modo subjacente ao tecido do narrado, com apoio em outros romances, exercício que exige uma leitura dupla, sobreposta às aparentes leituras individuais, percebemos como se constitui a trajetória da diáspora ao exílio, via linguagem e experiência, empregando subjetividade, prosa fluida e lirismo, pautada numa referencialidade enviesada, oblíqua.

Pelo visto, a construção da própria identidade humana[31], segundo os mitos que procuram explicar a origem de nossa existência, está intimamente relacionada às idéias de diáspora, enquanto dispersão necessária para o povoamento de locais mais

[31] Do mesmo modo, pensar em identidade coloca em evidência sua problematização frente ao conceito de território – o indivíduo que tem noção de si mesmo em relação ao espaço literal e simbólico que concebe como seu, esboçado na poética clariceana, embora a relação não seja sempre de todo pacífica. Por outro lado, também o conceito de autoria se constrói a partir desta relação.

longínquos, e exílio, como distanciamento imposto aos que por alguma razão descumpriam as normas dos grupos dominantes (o que, de certo modo, também cumpria o propósito de dispersão). Na repetição da diáspora e do exílio, alguns povos se destacam, e este é o caso dos judeus. Portanto, como marca cultural, religiosa e histórica, ambos compõem parte importante da memória herdada pelos descendentes diretos do judaísmo, como ocorreu com a família Lispector que, ademais, teve sua cota particular deste tipo de experiência. De modo mais abrangente e menos impactante, as sociedades ocidentais também se baseiam nesses relatos repassados via cultura e religião, o que justifica a reflexão acerca de como nossa própria concepção da condição humana é pautada nas ideias de trânsito, de transição, movimento de passagem, partida, busca e espera. Sem dúvida, segundo as considerações feitas até agora, os relatos explicativos acerca da origem e desenvolvimento das sociedades humanas transmitem, em maior ou menor grau, essa mesma relação basilar entre homem e espaço, a busca pelo local de pertencimento e o uso do banimento tanto como punição quanto como mecanismo de controle.

Deste modo, quando voltamos a atenção para as possíveis referências culturais que ajudam tanto a compor a escritura clariceana quanto a fornecer uma chave para sua leitura e para a reflexão propiciada pelo texto literário, fica evidente a necessidade de rastrear certos traços de sua herança, da memória declarativa, portanto de outros, à sua própria judeidade. Neste sentido, a discreta opção pela referência oblíqua, portanto ambígua, indireta e maliciosa, se faz mister porque a escritora comumente negava influências e leituras e, ao utilizar qualquer material como fonte ou inspiração, elemento que detona o processo criativo do texto, manuseia-o a seu bel-prazer de modo a metamorfoseá-lo, apagando vínculos e dívidas. Como resultado, em cada um dos livros de Clarice Lispector, as referências devem ser tomadas enquanto alusão, sugestão, delicada e sutil menção, a serviço da linguagem e da palavra que a expresse. De certo modo, um depoimento de Moacir Scliar corrobora este argumento:

> Clarice sabia que eu abordava a temática judaica em meus livros. E aí disse uma frase importante, cujas palavras exatas não recordo, mas que foi algo como: “Oxalá eu pudesse fazê-lo.” Clarice era judia russa (aliás, vinha de uma região próxima à de meus pais), mas suas personagens não eram judias. Trata-se de algo que até hoje é discutido, mas senti, então, que havia ali uma certa tensão, um impulso emocional reprimido. Coisa que compreendi melhor lendo *A hora da estrela* (...). Não poucas pessoas viram nesta obra um encontro da escritora com seu lado judaico. Estou de acordo. Acho que Clarice acabou encontrando uma resposta, ainda que indireta, para

> um conflito de identidade do qual, em nossa conversa, eu tivera um tênue indício. (SCLIAR, 2007, p. 26, 27)

Não utilizar personagens judias estabelece (mais) um distanciamento entre os pólos vida/obra em Clarice e de fato sua forma de narrar a experiência supera em muito a vivência, que não parece ter sido um almejo literário em momento algum de sua produção. Para Gilda Salem Szklo, realmente não se pode dizer que haja alguma "marca direta do judaísmo" nos livros de Clarice Lispector; "no entanto, as ligações da escritora com seu passado são profundas. A comunhão com o sagrado se manifesta de diferentes modos em seu texto, através da linguagem: a presença de Deus, o universo feminino nas suas ligações com uma tradição religiosa e cultural." (SZKLO, 1989, p. 107) Não há referência direta ao judaísmo como religião, crença ou modo de vida cultural, enquanto grupo; mas nos textos se fazem notar as marcas de uma cultura herdada, um universo familiar refletindo aspectos de um modo de vida e de uma cultura milenar, passada de geração a geração, na relação com o divino, com o outro, com a escrita. Lispector tampouco se furta a utilizar referências indiretas, no jogo vela/desvenda, e então tanto sua judeidade – mais marca cultural do que religiosa – como seu exílio podem ser percebidos. Exatamente por não se tratar de referência clara e objetiva é que não se pode afirmar que o exílio seja um tema clariceano, tampouco que *O lustre* e os dois romances subsequentes sejam uma trilogia complementar ou o resultado direto de uma vivência pessoal relatada literariamente. Isto sem dúvida retoma a já mencionada necessidade de evitar o argumento de que a vida esteja refletida diretamente na obra, mas se lê nas entrelinhas e no jogo com o não dito, o que está de acordo com a idéia de uma construção narrativa, poeticamente narrada, do exílio clariceano: trata-se do exílio como invenção, um reflexo na linguagem de uma experiência que não é nem individual, nem coletiva, e ao mesmo tempo é ambas as coisas. 'Oxalá pudesse fazê-lo'... teria sido este um desejo ou a marca de uma negação? Sem dúvida, Clarice supera a mera abordagem para criar uma poética própria.

Como exposto por Hall, é possível – e necessário – traduzir a experiência que talvez não tenha sido vivenciada pessoalmente e neste ponto se enquadra a obra clariceana, pois, como vimos, o que Clarice expressa via arte/literatura é a condição própria e específica do ser, com aguçada sensibilidade. Judeidade e exílio não são, para a mais nova da família migrante dos Lispector, experiências pessoais em seu pleno sentido, conforme os moldes do que se costuma definir como 'exílio' e 'judeu'; mas, como escritora, faz uma aproximação de sua vivência para traduzir, literariamente (via

ficção e representação), a constituição de sua visão/percepção acerca do humano e das grandes indagações que reverberam em nossas sociedades.

## 2.2 – A narrativa poética em construção: uma trajetória exílica

O traço de judeidade se inscreve na ficção clariceana a partir da experiência histórico-cultural do povo judeu e da família Lispector, com especial destaque para a repetição do exílio e da diáspora ao longo do tempo e das narrativas, que se constroem como etapas de uma poética que talvez não encontre seu fim, sempre incerta e insegura quanto a onde poderia terminar, necessitando sempre de um retorno. Em termos comparativos mais simples, basta uma leitura das páginas iniciais de *O lustre*, mas também de *A cidade sitiada* e de *A maçã no escuro*, pois as imagens evocadas, poéticas, trazem uma "repercussão": "com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer" (BACHELARD, 1988a, p. 2).

Assim, em *O lustre*, a narrativa poética de exílio evoca também a diáspora, e é metaforicamente descrita na representação do processo de passagem, pois Virgínia e Daniel se debruçam sobre uma *ponte* – a primeira imagem à qual se associam os ecos da repercussão. Como seu duplo, embaixo há um rio, cujas águas formam um "redemoinho calmo" (LISPECTOR, 1995, p. 7), mas constante, sempre em *direção a*, em movimento, nunca estático; e, para reforçar, o terceiro elemento que se inscreve aparece momentaneamente preso a uma pedra: trata-se de "um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre." (LISPECTOR, 1995, p. 7) Essa primeira cena cria entre as personagens um laço, estabelecendo um quadro fluido das duas personalidades que se formarão uma à sombra da outra, em seus movimentos também de ida e vinda, às vezes com brutalidade, às vezes resistindo, mas inexoravelmente em transição, no espaço literal e simbólico de um (in)certo exílio, sem raízes fixas e definitivas, ainda não de todo explicitado ou entendido.

Em *A cidade sitiada*, a idéia de movimento é também simulada desde o princípio, mais sugerida do que realizada, porém admite a transição. Lucrécia está com Felipe, o 'forasteiro', e ao som das badaladas do relógio e sob as luzes do fogo de artifício, a multidão reunida no pátio da igreja parece imobilizar-se por um instante para em seguida se movimentar – "o movimento da multidão tornou-se mais ansiado e mais

livre. (...) As caras ora apareciam, ora desapareciam. (...) o carrossel iluminava o ar em giros, as luzes caíam trêmulas...” (LISPECTOR, 1975, p. 7, 8) Lucrécia é ‘arrastada por Felipe’, seguindo uma ‘direção desconhecida através do povo, empurrando, tateando’, até que de súbito encontram-se fora da festa, observando o movimento dos outros, na praça nua. A partir de então a moça começa a caminhar sozinha – “era isso mesmo que S. Geraldo queria” (LISPECTOR, 1975, p. 10), e seu movimento segue até chegar a casa, o sobrado onde morava: “Lucrécia Neves escapava.” (LISPECTOR, 1975, p. 11) Em meio à sua retirada, Lucrécia se aproxima da personagem diaspórica que só surgirá anos depois, em *A hora da estrela*, “A mocinha estremecia de medo de estar viva.” (LISPECTOR, 1975, p. 10).

Mas a aproximação de Lucrécia e Macabéa também se evidencia posteriormente no que se refere à relação da personagem com o espaço citadino, sempre em movimento, ao sabor do olhar e/ou acompanhando suas perambulações, numa espécie de diáspora e, de ordinário, numa forma peculiar de isolamento. Sem dúvida, a personagem feminina (Lucrécia) está no que deveria ser seu espaço; ela não é a forasteira, mas possui um olhar que lhe confere um status de ‘como se fosse’ estrangeira, e suas relações com a urbe habitada pelos cidadãos de S. Geraldo, a cidade sitiada, confirmam essa leitura. Se Lucrécia deixa a cidade, mais tarde retorna; por outro lado, já no final da narrativa (penúltimo capítulo, intitulado “Os primeiros desertores”), o movimento de ida se concretiza na partida de alguns habitantes de S. Geraldo e, no capítulo final, é um viaduto[32] – lugar de passagem por excelência – que põe termo à construção da cidade, retomando um eco da repercussão da imagem de transição, de movimento, de percurso (ver MARTINS, 2010). A própria Lucrécia deserta a cidade novamente.

Por fim, quanto ao romance *A maçã no escuro*, a primeira referência a uma fuga – portanto movimento – é apenas sugerida através da imagem do carro já parado “há tanto tempo que já fazia parte do grande jardim entrelaçado e de seu silêncio.” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Martim contempla, entre outras coisas, a figura literal e metafórica da transição, da passagem de um lugar a outro, a representação de sua trajetória diaspórica rumo a um exílio (in)certo:

> ainda nesse mesmo dia Martim ficara de pé na sacada procurando, com inútil obediência, não perder nada do que se passava. Mas o que se passava não era muito: antes de começar a *estrada* que se perdia em

[32] O título do “Capítulo décimo segundo” é “Fim da construção: o viaduto.” (LISPECTOR, 1975, p. 187).

> suspensa poeira de sol, apenas o jardim nada mais que contemplável (...) (LISPECTOR, 1998a, p. 13, 14. Grifo meu).

Martim passara duas semanas num hotel, "um hotel vazio, só com o alemão e um criado, se criado era" (LISPECTOR, 1998a, p. 15), lugar transitório, de permanência passageira. Em seguida, novamente aparece um duplo, com o efeito de realçar a ênfase no movimento: contemplando o jardim, este parece "compreensível e simétrico do alto da sacada; emaranhado quando se fazia parte dele – e esta lembrança o homem há duas semanas guardava nos pés com aplicação cuidadosa, conservando-a para um uso eventual." (LISPECTOR, 1998a, p. 14) A lembrança guardada nos *pés* – eis a reafirmação da necessidade da diáspora, uma lembrança conservada para 'uso eventual' da personagem. E, de fato, Martim precisará caminhar muito, através de um emblemático descampado, até encontrar um possível refúgio, a fazenda de D. Vitória; uma vez lá, ainda assim guardará a lembrança do movimento, quando por fim se verá obrigado ao retorno. Mas seu movimento é desencadeado por um 'ato', por meio do qual "ele fizera os inimigos que sempre quisera ter – os outros" (LISPECTOR, 1998a, p. 36). De fato, 'com um único gesto', Martim "se voltara também contra 'a Cidade' e seu modo de vida" (MARTINS, 2007, p. 135), libertando-se da necessidade de imitação que a vida em sociedade exige dos homens:

> E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a idéia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade – com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável, e portanto desconcertantes. (...) Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca for feita senão da linguagem alheia e de palavras. (LISPECTOR, 1998a, p. 34)

Portanto, com sua fuga, Martim encontra-se 'em caminho', num percurso entre dois espaços literais e simbólicos: a cidade e o campo, a imitação e a originalidade de um 'ato verdadeiro', a linguagem dos outros e uma linguagem própria. Evidencia-se, uma vez mais, a questão do sentimento de identidade e suas vinculações, pois se compreendemos a identidade como a representação que temos de nós mesmos, garantindo o sentimento de coesão e de existência, também se relaciona com o espaço, e se constrói a partir dele; afinal, se sua origem reside na separação da mãe – o processo de 'individuação' que permite a distinção do 'eu' e do 'outro', o sentimento de identidade será, pois, uma conquista, modificada ao longo dos anos pelas experiências

(cf. BERRY, 1991). Em Martim se reconhece a experiência, através de seu ‘ato verdadeiro’, como ponto de cisão, e talvez de consolidação, de sua concepção de si mesmo, como um sentimento de identidade, ao rejeitar a imitação e inaugurar sua originalidade.

A ficção clariceana, como narrativa transfigurada da experiência paralela do povo judeu, tem como contraponto a vivência deste grupo como nação, cujo exílio remonta tanto ao século VI a.C. quanto ao primeiro de nossa era. Assim como foi descrito no caso de Martim, parece haver uma espécie de memória, uma ‘lembrança guardada nos pés’, quer em sua história cultural quer em sua própria constituição e entendimento como grupo, ‘para uso eventual’ que, efetivamente, se repete ao longo do tempo. Após os dois grandes exílios, grupos menores reproduziram a experiência e, por fim, a diáspora, ou dispersão, lançou-os entre outros povos, fora de seu território e separados de sua nação, sem realmente pertencer ao solo onde residiam. Conforme Fuks,

> na própria palavra está a idéia da experiência de ruptura que toca os fundamentos da existência do povo judeu. (...) O sujeito da Diáspora, à diferença de um exilado político expulso de sua própria pátria, nasceu em um país no qual ele se situa simultaneamente dentro e fora, num entre-dois cujas “fronteiras” lhe permitem partilhar a identidade do povo da nação na qual ele existe e manter um “pedaço de si” sempre alhures, no espaço marginal do não-lugar. (FUKS, 2000, p. 47, 48)

A experiência de ruptura e trânsito se instaura na mitologia familiar dos Lispector e, via ficção, tem seu registro claro nas relações da família judia migrante de *No exílio*, com a manutenção dos traços identitários de seu povo e sua cultura na nova terra. De fato, a dispersão dos judeus os espalhou ao mesmo tempo em que espalhou sua cultura, pois o espaço fronteiriço de sua vivência lhes permite transitar por entre os dois territórios, o antigo e o novo. Na ficção clariceana, há um reflexo deste trânsito como aprendizagem através de Loreley (Lóri), a moça de família rica, distanciada de seus parentes, que trabalha em uma escola pobre, em *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, de 1969. Suas relações com Ulisses, um professor universitário de Filosofia, e com os alunos aos poucos progredirão, um caminho de conhecimento pessoal e do outro, como se seus territórios finalmente se encontrassem de tal modo que pudessem sair de suas margens, de seus espaços fronteiriços. Surge, também, “a reflexão sobre a existência na forma da interrogação insolúvel”, segundo Carlos Mendes Sousa (2011, p. 145).

O trânsito entre o antigo e o novo se dá mesmo entre exilados (políticos ou não), sempre e quando recriam formas simbólicas de permanecer ‘num entre-dois’ espaços de fronteiras esgarçadas, flexíveis culturalmente. A personagem Lizza, no romance de Elisa Lispector, exemplifica ficcionalmente essa realidade, ao partilhar do novo em paralelo com suas tradições e memórias. Para Clarice, ao contrário, o espaço de fronteira não está tão bem demarcado na relação convencional ligada a povo/terra/nação, mas se revela na relação mais pessoal do próprio e do alheio, na dicotomia eu/outro, no espaço metafórico ampliado do indivíduo – qualquer indivíduo, em relação ao outro, à linguagem e ao espaço. Talvez Lucrécia, inadvertidamente, seja a personagem que melhor se enquadra nessa constatação, uma vez que sua relação com o espaço não provém, inicialmente, de uma transição, como se estivesse chegando de um lugar literal anterior. Ao contrário, oriunda do próprio subúrbio de S. Geraldo, destoa dos demais cidadãos da mesma forma como destoa do forasteiro Felipe, dando mostras de pertencer a um espaço ‘entre-dois’ lugares, ao passo que sua forma de olhar constrói o que deve ser a cidade para os demais. Fica a dúvida quanto a se seu olhar é ou não isento, se contém ou não marcas de um desejo ativo de criação da cidade ou se a cidade por si só determina como Lucrécia deverá olhá-la. O espaço torna-se o foco, ao passo em que sofre transformações; nele transita Lucrécia, já destoando do lugar, e com desejos de abandoná-lo. A propensão à inadaptação, já em relação ao velho, também se faz notar em relação ao novo, à mudança em S. Geraldo. Porém, o caminho de regresso será necessário, pois a personagem volta para o subúrbio, como que inadaptada em outro espaço.

Convertida em experiência ficcional, a trajetória diaspórica confere ao sujeito/personagem a possibilidade de partilhar outra identidade, aquela oriunda dos demais à sua volta e construída/pautada no espaço circundante, ao mesmo tempo em que não apaga a condição perene e imanente de cada indivíduo que conserva “um ‘pedaço de si’ sempre alhures”, distante, intocado e incomunicável, no que seria comparável ao‘espaço marginal do não-lugar’. Com Lucrécia, esta sensação aparece descrita no modo como “a profunda irrealidade de sua imagem” (LISPECTOR, 1975, p. 33) não permitia que atingisse a si mesma para além do mero reflexo, apesar das roupas, do chapéu, da maquiagem; podia ver a cidade, mas ‘ver-se’ trazia mais dificuldades. Também os passeios com Perseu ou Felipe dão a dimensão da impossibilidade de comunicação, a percepção de que a linguagem é também um espaço de exílio, na proporção em que não supera totalmente os vazios do ato comunicativo, tampouco

estabelece todas as pontes para a percepção/compreensão do outro e do espaço. Em 1977, com *A hora da estrela*, novamente virá à tona a incomunicabilidade entre os seres, apesar da convivência no mesmo espaço compartilhado: seja nos passeios de Macabéa com Olímpico, quando a conversa é mera troca de palavras e não comunicação de fato, seja no cortiço onde várias moças gravitam ao redor do mesmo quarto sem, contudo, estabelecer alguma forma de conexão, seja no trabalho, onde a nordestina não é mais do que um 'parafuso frouxo', descartável.

No caso de Virgínia, sua relação com o espaço é muito mais pautada na relação com o outro, o que dá o contraponto da sensação de distanciamento (certo isolamento) que vivencia no ambiente familiar, em princípio, e também em sua fase adulta na cidade, como se habitasse um espaço simbólico de não-lugar. A moça de certo modo consegue partilhar a 'identidade' daqueles com quem convive na cidade, embora superficialmente; o que se sobressai, no entanto, é sua estranheza em relação à vida 'normal' dos demais, se ela mesma padece de uma condição de inadequação aos moldes tradicionais de interação e permanência. De fato, desde cedo lhe é decretada a necessidade de transição (diáspora, dispersão que evitará a segregação da família) de Granja Quieta para a cidade, e seus momentos – sempre desejados e buscados – de solidão permitem o vislumbre de um exílio metafórico. Várias cenas dão a dimensão do isolamento vivenciado em Granja Quieta, das quais se destacam aquelas em que a família se concentra no espaço único ao redor da mesa. O local compartilhado permite a cada membro concentrar-se em si mesmo, num mundo particular, desconectado dos demais. A incomunicabilidade, mais do que uma circunstância imposta externamente, é interna, almejada por todos, inconsciente e laboriosamente construída como um 'espaço entre' para sujeitos que não podem – ou não sabem como – superar sua condição de indivíduo sempre 'alhures', num espaço próprio, não compartilhado e, sob alguns aspectos, intocado pela linguagem que estão aptos a empregar. Desde Joana se notam aspectos desta condição que, em outros momentos da ficção de Clarice, parece saltar para o primeiro plano, como no conto "Feliz aniversário" ou " A partida do trem".

A incomunicabilidade vislumbrada em Martim é a tônica de sua tentativa de reconstrução; entre a 'perda da linguagem dos outros' e sua labuta com a escrita, a personagem instaura um outro lugar para si entre o que decide deixar atrás, motivado pelas circunstâncias de um crime, e seu espaço provisório de permanência. Na fazenda de Vitória, tampouco está totalmente adaptado, recolocado no novo espaço onde, aos olhos dos demais, é um "estrangeiro" (LISPECTOR, 1998, p. 59). Formado e com

profissão definida, dispõe-se a construir poço, arrumar curral, caçar seriemas, colocar pedras no riacho, todo o labor de uma vida rural que não é ‘trabalho para engenheiro’, como lhe assegura a dona do lugar (LISPECTOR, 1998, p. 62). Porém sua aceitação rápida e quase incondicional – Vitória não pagará muito, mas dará casa e comida – provoca uma reação na proprietária: “de novo ela corou com a submissão dele” (LISPECTOR, 1998, p. 63). Permitir a Martim que fique na fazenda executando trabalhos pouco condizentes com sua vida anterior, ao contrário do que possa parecer, é a manutenção do elo com o antigo, a lembrança do passado que, aliada aos vínculos que se estabelecem a partir de sua chegada ao espaço que representará o novo, criará a ponte que o remeterá ao espaço metafórico do ‘alhures’, povoado pelos símbolos do ‘não-lugar’.

Retomando o paralelo apresentado, nas narrativas ficcionais vários momentos de ‘movimento’ parecem decisivos, tal como ocorre na experiência de pessoas e grupos em diáspora e em exílio. Virgínia, Lucrécia e Martim percorrem o território simbólico de sua construção/constituição enquanto peregrinam pelo espaço literal; ir e vir são dois pólos de um processo culturalmente dispersivo e ao mesmo tempo agregador dos traços caracterizadores da poética narrativa de exílio clariceano. Do ponto de vista histórico, as vivências do exílio resultam em perda; para o povo judeu, a perda mais significativa foi a de seu território, que teria sido ‘usurpado’ por outros povos que se instalaram onde, sob o prisma de sua tradição, apenas os judeus naturais poderiam viver. Tal corrente de pensamento, se ocorre, está obviamente determinada por fatores políticos, religiosos e culturais em virtude da história de luta pela instituição do estado/nação judaicos; apresentaria, portanto, um laivo de egocentrismo, uma tendência a colocar-se no lugar de oprimido ao narrar sua própria história, apagando outras leituras possíveis; grosso modo, a literatura de testemunho está povoada de exemplos desta forma de narração. Reclamar o território para si, talvez por determinação divina, sagrada, incorreria em desconsiderar a anterior regra que dizia que, caso um estrangeiro, um “residente forasteiro”, desejasse morar entre eles, poderia ser aceito sempre que acatasse as leis judaicas, de base religiosa. A letra da Lei proibia maus-tratos contra tais estrangeiros, como recordação do tempo em que os judeus foram estrangeiros em terras alheias, como recorda Pinkas na ficção de Elisa, citando o livro de Levítico: “(...) diz a Bíblia: (...) ‘amareis o estrangeiro, pois fostes estrangeiros na terra do Egito’” (LISPECTOR, 1975, p. 145).

Seguindo este raciocínio, no romance ocorre uma inversão e uma repetição; em *No Exílio,* quando a família parece adaptada e aclimatada ao Brasil, o novo território, Lizza precisa ser lembrada pelo namorado Vicente que ambos compartilham o novo espaço; o país 'pertence' a ambos, apesar de suas origens distintas e da diferença evidente da nacionalidade do rapaz. Mas a jovem, ao dizer que se concentra no aspecto geral da questão, superior a ela como indivíduo, parece reclamar um território de direito para seu povo, sagrado e inviolável. Apesar de seu próprio desejo, já esboçado nas linhas iniciais do romance, quando o vendedor de jornal anuncia a manchete da proclamação do Estado Judeu, por fim a história se repete com a dispersão judaica e a vida como estrangeiros em terras de outros. Em sentido oposto, longe de tratar de um tema tão ligado a um grupo em seu aspecto mais amplo, Clarice Lispector individualiza a questão, particularizando-a através de suas personagens. De certo modo, é condição imanente do ser humano sua diáspora e seu exílio, desde a instância mais primária e privada de sua formação em relação ao espaço (Virgínia), até sua inserção no âmbito cultural e social (Lucrécia e a cidade em desenvolvimento modernizador), para por fim se voltar para si mesmo, fazendo-se e elaborando sua própria relação com seu território literal e simbólico de pertencimento (Martim).

Os atuais estudos que se voltam sobre a questão da diáspora sinalizam como esta se tornou um ponto crítico quando se trata de rastrear, identificar e/ou compreender a construção da identidade cultural, pessoal ou de grupos. Longe de ser um processo recente, os movimentos diaspóricos remontam ao início da história humana, mas suas causas e influxos sofreram grandes transformações, atraindo o interesse de estudiosos preocupados em explicar as novas configurações sociais, dos movimentos sociais à própria idéia de sociedade, numa ampla gama de perspectivas das diversas áreas de conhecimento, dentre os quais estão os Estudos Literários. Neste respeito, na busca pela compreensão da situação retratada, muitas tensões vem à tona, e em geral os pesquisadores concordam que é preciso reconhecer que "a substância, a materialidade da vida social, ao mesmo tempo escapa e é captada pela linguagem" (SOVIK, 2003, p. 13). No texto ficcional, a complexidade do tema pode ser ampliada, porque se constrói no entrelaçamento da vivência, da experiência (muitas vezes tomada de empréstimo) e da criação.

De fato, as diásporas atuais escapam a qualquer forma de categorização específica, porque ocorrem também virtual, horizontal e verticalmente, e resultam numa espécie de transculturação, na qual grupos criam 'zonas de contato' que lhes fornecem

materiais para seleção e invenção de uma cultura emergente, posto que "a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas" (HALL, 2003, p. 31) os faz entrecruzar suas trajetórias. Do ponto de vista da construção do texto literário clariceano, a associação diáspora/identidade cultural e suas conseqüências podem ser vistas mais claramente na novela *A hora da estrela*. Em referência oblíqua, tortuosa, porém, tais experiências são também aparentes nas personagens dos três romances aqui estudados, sob a óptica mais das diferenças e dos problemas de linguagem que acarretam, subjetivos, do que das semelhanças aparentes, ou das buscas identitárias de grupos e minorias.

Em primeira instância, minha leitura de *O lustre* não é social, no sentido de socialmente engajada, e tampouco sua escrita o foi, num sentido estrito, de relação com a realidade imediata, talvez como forma de denúncia social; não se busca construir uma identidade cultural das personagens, mas revelar uma condição do ser – qualquer ser – em relação ao espaço, ao outro, à linguagem, a si mesmo, e entendo que o mesmo ocorre em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*. Em meio às novas demandas e preocupações quanto ao trabalho intelectual nas academias, uma leitura em pleno século XXI de obras com mais de 50 anos só pode ser feita com esse olhar enviesado e entrecruzando trajetórias críticas do discurso teórico. Destaca-se aqui o potencial de intervenção da teoria, "uma tentativa de saber algo que, por sua vez, leva a um novo ponto de partida em um processo sempre inacabado de indagação e descoberta; não é um sistema que precisa ser acabado, útil na produção do conhecimento." (SOVIK, 2003, p. 14) Sem dúvida, em mais de um sentido essa leitura que proponho é também diaspórica, levando em conta o movimento (em direção ao cultural) de origem da construção da narrativa poética clariceana deste exílio, incerto sob muitos aspectos, bem como seu desenvolvimento.

## 2.3. A poética de exílio e exílio cultural: entre traços de judeidade e de inventividade clariceana

A poética narrativa de exílio se trata, antes de tudo, de uma invenção clariceana, porque seu lugar de nascimento não é real, é linguístico, literário, ficcional, desenvolvida sobretudo ao longo de uma obra extensa e complexa, e expandida em outras duas obras igualmente complexas. Nas margens e nas rasuras propiciadas pela leitura dos textos ficcionais, o que se narra é uma construção poética que segue, de

modo peculiar e longínquo, uma cultura de isolamento perpetrada e replicada por e contra o povo judeu, também pela própria história pessoal e familiar da escritora Clarice Lispector. Esta constatação implica considerar que qualquer aproximação à vivência real de um grupo é exterior ao texto, pois Clarice, quando usa elementos da cultura judaica em seus textos, deles se apropria sem, contudo, escrever uma literatura religiosa ou judaica.

Por outro lado, ao se apropriar de tais elementos, torna-os culturalmente universais na exata medida em que estabelece relações com os sujeitos de sua época (e nós os atualizamos via leitura), tornando-os humanos, relevantes na representação literária individual e específica que constrói e nós lemos, aceitando-as ou não. Sem dúvida, não se pode desconsiderar o 'nomadismo temporal' que ocorre quando relacionamos o acontecido no relato ao momento de nossa leitura; não somos contemporâneos da enunciação e do enunciante, da escritora e sua escritura: somos contemporâneos de sua (re)leitura, do modo como a julgamos ser no presente. Ademais, certas marcas textuais pretendem esse afastamento, como ocorre na narrativa de *A cidade sitiada*, escrita no final da década de 1940, terminada e publicada em 1949, mas que descreve "o subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192...," (LISPECTOR, 1975, p. 12), ano indefinido da década de nascimento da autora, que pode ser representativo de um espaço de tempo anacrônico e flexível, elástico: o tempo de modernização e 'sítio' da cidade e do país.

Usando as referências pessoais, textuais e de judeidade que já mencionei, não tenho a representação de um exílio "real", no sentido convencional, a analisar e defender, inscrito na história de vida de Clarice Lispector ou em seus textos, como se falasse de um personagem exilado de sua terra e de seu povo (ou grupo) por razões políticas ou quaisquer outras que justifiquem este tipo de exílio. O que leio em sua obra é a invenção de uma poética pautada numa tradução da experiência com a linguagem que a escritora filtra e constrói. O exílio de fato se converteu em tema vigoroso de muitos estudos contemporâneos; ao longo dos anos, tornou-se uma espécie de construto de um esforço conjunto de entendê-lo, bem como a todos os 'produtos' que gera, dentre os quais destaco a literatura. O trabalho de Maria José Queiroz (1998) é um exemplo claro da grande quantidade – e qualidade – de obras descritas como 'literatura do exílio', demonstrando como a literatura ocidental possui aí uma base da qual constantemente se nutre ou à qual retorna, seja no expediente da escrita (as obras), seja

na biografia dos escritores e a relação com sua escritura, constituindo grande parte de nosso patrimônio literário.

Mas daí surge também a relação Ocidente/Oriente, e uma cultura fundada na explicação religiosa para a origem e evolução da humanidade, com todos os seus percalços e conseqüências. Eis o porquê da relevância do exílio na concepção do próprio ser humano, conforme já esboçado, seja pela via religiosa, seja pelo saber psicanalítico ou por outros esforços de busca de conhecimento. Expulsão, derrelição, impertinência; como experiências individuais que advêm ao sujeito, se conjugam com as experiências compartilhadas que compõem um patrimônio comum para as sociedades ocidentais e para boa parte das orientais. A apropriação deste patrimônio imaterial se dá principalmente via relato, através das narrativas orais ou escritas, religiosas e mesmo seculares. Pertence, sem dúvida, ao domínio da linguagem, e através dela o ser precisa aprender a lidar com sua condição.

A relação com a linguagem parece indissociável à medida que as repetições se sucedem. O relato no livro bíblico de Gênesis, sobre Babel, a confusão de línguas e a dispersão dos povos, corrobora mais uma vez a íntima relação da necessidade de comunicação com a experiência de segregação: aqueles que falam o mesmo idioma se identificam, se unem em grupos e se isolam dos demais, talvez partindo e se instalando em outros espaços, para torná-los próprios; ou seja, são as exigências de uso da linguagem que se defrontam com as dificuldades resultantes das diferenças (que se evidenciam com a convivência) e, para serem superadas, lançam os grupos – novos povos – no nomadismo, na diáspora, no exílio, buscando um novo espaço e deixando para trás o antigo território, que agora pertencerá a apenas um grupo remanescente. Essa consciência de si como grupos distintos e separados, a maioria errantes, será o germe para a propagação de uma condição, novamente repetida e rememorada à sombra da linguagem. Portanto, caberá a esta se tornar o meio de sua percepção, aceitação e superação.

Na aproximação entre a inventividade clariceana e sua judeidade, a poética de exílio é um construto imaginativo-literário mais ou menos definido por um percurso geográfico literal e ficcional. A memória legada sobre um povo que desenvolve uma relação estreita com a escrita (assentando palavra por palavra normas sobre as quais pautar sua vida diária) refugia-se na linguagem para tocar o que considera sagrado (o nome divino é uma sequência de quatro consoantes hebraicas, sem vogais, que serão acrescentadas apenas oralmente, e por sua vez remete a uma divindade que não pode ser

representada em imagens, portanto essencialmente abstrata) e perpetua a história de enfrentamento repetido com o exílio. Este se torna fator de acentuação da marca identificadora de um grupo 'posto à parte' voluntária e involuntariamente e, em menor escala, da referência familiar de Clarice Lispector. Escapando do reducionismo que qualquer restrição poderia causar, a questão se torna mais abrangente ao ser tratada literariamente; convertida em material artístico, também a escrita se torna um ato de busca de liberdade, lugar de reflexão e análise acerca da produção humana e cultural.

Como resultado, uma poética parece estar em construção e desenvolvimento quando lemos os romances *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* em relação um com o(s) outro(s). A crítica, após cada publicação, não media esforços para detectar e determinar o estilo da escritora, sua filiação estilística e retórica, seus modelos literários. E, sem dúvida, os críticos foram bem-sucedidos em suas leituras e análises, embora nem sempre a própria autora gostasse do que outros faziam com seus textos. Ao aproximar as obras produzidas entre 1943 (1944) e 1956 (1961 como ano de publicação), à luz da vasta fortuna crítica compilada até a atualidade, do neo-realismo apregoado ao segundo romance, passando pela 'poética do olhar' desenvolvida junto com a S. Geraldo que surge nas páginas de *A cidade sitiada*, selando o "amadurecimento da escritora" vislumbrado na inauguração de "outra linha de tradição literária, porque desestabiliza as estruturas romanescas e cria parâmetros totalmente inovadores de representação" (VIANNA, 1998), proponho a retomada do período exatamente anterior ao que marca o novo rumo do percurso literário de Clarice Lispector, que se dará a partir dos anos 60, com *A paixão segundo G.H.* (escrito em 1963 e publicado em 1964), e que consolidará o estilo que a crítica buscava definir. Falar em 'amadurecimento da escritora' é problemático porque *Perto do coração selvagem* é prova definitiva de que a escritora já surgira com sua escrita amadurecida, mas isso não a impediu de seguir trilhando os caminhos tortuosos da linguagem propondo outras formas de escrita e estruturação literária.

A linha tênue de conexão entre as três obras é uma poética do exílio, dando mostras de um estilo que Clarice desenvolveu e usou ao longo de um conjunto de obras, em busca de uma forma de expressão e uso da linguagem que captasse, mais plenamente, a essência de sua literatura. *O lustre* terá destaque por ser o início perceptível do fio condutor que entrelaça os romances. Embora não componham exatamente uma trilogia, podem ser assim vistos em virtude do desenvolvimento da narrativa poética que se percebe, de um exílio inexorável, inatingível e intocável, exceto

via linguagem. Fugindo aos padrões convencionais, é uma espécie de aproximação à perspectiva cultural sobre o exílio, não precisamente filosófica como comumente pensado, porque compartilha traços de vivência e de experiência tomados de empréstimo, de si e do outro, como elementos aptos a serem transformados em matéria ficcional. Na ficção, essa poética se revela nos espaços de silêncio, incomunicabilidade e vazio das personagens que, a seu modo, estabelecem um embate, ou luta, com a linguagem, alheios e incapazes do verdadeiro contato com 'o outro'. É neste respeito que sua literatura dá mostras de sua judeidade aderida à sua escritura (cf WALDMAN, 2003), mesmo negando a explicitude.

Também do ponto de vista do feminino há a vinculação 'emocional' com o espaço-território, desde o romance de estréia. É emblemática, por exemplo, a viagem da protagonista no final do livro – o percurso empreendido literalmente, sem Otávio, sem o amante, sem vinculações, a não ser a necessidade pessoal de ir. Mas Joana é o contraponto da próxima protagonista que Clarice criará, Virgínia, pois a primeira possui certa liberdade própria que a personagem de *O lustre* não reconheceria, desde seu lugar de dependência do irmão Daniel. Mesmo na infância, próxima ao pai em sua máquina, esperando que este lhe desse atenção, Joana percebia como era "difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó" (LISPECTOR, 1998b, p. 14); a menina criava poemas, mostrando desenvoltura, a seu modo, com a linguagem; fabulava, inventava, sem necessidade de ninguém, "não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas" (LISPECTOR, 1998b, p. 15), com a certeza de que 'dava para o mal', a primeira faceta do mal na obra clariceana (ver ROSENBAUM, 1997, 1999). No fluxo do ir e vir no tempo, mesclando infância e vida adulta de modo não linear, o percurso de Joana parece deslocado, desvinculado: "ninguém impedia que ela fizesse exatamente o contrário de qualquer das coisas que fosse fazer: ninguém, nada... Não era obrigada a seguir o próprio começo..."; porém, percebe de onde resulta sua liberdade: "no entanto sentia que essa estranha liberdade que fora sua maldição, que nunca a ligara nem a si própria, essa liberdade era o que iluminava sua matéria. E sabia que daí vinha sua vida e seus momentos de glória e daí vinha a criação de cada instante futuro" (LISPECTOR, 1998b, p. 196). E assim, Joana cria seu próprio itinerário.

Por isso a poética que se desenvolve a partir de Virgínia dá uma guinada e mostra um desenvolvimento mais tímido, com a menina que aparenta ter uma forte conexão com o irmão Daniel; em seguida, vai se evidenciando a luta com a linguagem, em busca de uma forma de expressão, mas que invariavelmente desemboca no vazio – e

em cada obra há um passo a mais nessa construção. Virgínia parece ser o embrião, ainda na 'escuridão', e suas características físicas e psicológicas parecem colocá-la neste estado de semi-consciência. A seguir, a percepção do outro se materializa na relação com o espaço, à medida que este toma vulto e se desenvolve, enredando o sujeito, ampliando os nichos de vazio, de ausência, em sua relação com o outro, movendo-se em um território que se apresenta cada vez mais distante, acentuando-se a diferença, como ocorre com Lucrécia. E o percurso segue em direção ao espaço de confronto do próprio ser com a linguagem, num embate corpo a corpo, incansável, até o reconhecimento da impossibilidade de domínio da expressão pura, incontaminada, o que ocorre com Martim.

Neste respeito, não seria improvável ou exagerado recuar o início desta poética para *Perto do Coração Selvagem*, o primeiro romance de Clarice, de 1943; o germe parece estar lá, mas uso como referência o marco geográfico, territorial, de uma vivência pessoal de estrangeiridade, diaspórica e exílica, empregada no construto da narrativa ficcional. Paralelamente à própria experiência, a 'geografia imaginativa' da escritora ganha forma nos romances à medida que as personagens se constroem e se movem pelo espaço narrado. Clarice Lispector ultrapassa as barreiras de localismos e regionalismos para se apropriar, literariamente, de um vasto território cultural que, por sua vez, dará origem à "realidade do não-lugar que é a obra" clariceana (SOUSA, 2004, p. 141). Neste sentido, o espaço narrado é um recurso poético para

> de modo radical(...) apresentar o vasto espaço da escrita. Vemos logo nos primeiros livros como os trânsitos das personagens no espaço esboçam o cenário da abstracção. O mundo da escrita é espacialmente apresentado por meio de figuras-territórios (cidades, mar, quintas, casas, quartos, montanha, deserto) e, como os lugares figuram a relação tensiva com a língua, todo o espaço é sujeito a alterações. Assinale-se a alusão a lugares abstractos, topónimos mais ou menos motivados, numa direcção alegórica, como a Granja Quieta, de *O lustre*, terras sem nome *(Perto do coração selvagem*), espaços intensivamente desérticos em *A maçã no escuro* que figuram a própria abstracção. (SOUSA, 2004, p. 141)

A linha de explanação usada por Carlos Sousa retoma a ideia do não-lugar da narrativa de Clarice como um "despaisamento" territorial, projetado na "afirmação do território-língua, território devindo escrita" (SOUSA, 2004. p. 141). É, de fato, a escrita que salta para o primeiro plano, a narração de impressões e digressões, opondo-se aos textos realistas ou neo-realistas cujo foco centrava-se no narrado, nos acontecimentos, geralmente bem localizados e referidos, com os quais se buscava uma aproximação dos

romances de Clarice das décadas de 1940, 50 e 60. Ao seguir seu ofício de escritora, Clarice empreende um exercício de reflexão sobre seu fazer ficcional, seu trabalho com a escrita como uma "travessia da paixão", um impulso e uma pulsão irrefreáveis. Portanto, para a autora, escrever é território vasto de si mesma, sempre em busca da linguagem, da expressão; o que descreve como 'luta' é seu mais íntimo desejo: "já me baseei toda em escrever e, se cortar esse desejo, não ficará nada" (BORELLI, 1981, p. 119).

Carlos Mendes Sousa também fala em "exílio europeu", determinando, simultaneamente, uma condição, um período de tempo e um espaço determinados, nos quais Berna se destaca pelas características do lugar e pelo tempo aí passado. Mas da relação direta escritora/espaço físico surgem 'conversas' (as cartas pessoais) sobre o ato de escrita e a produção literária que, em paralelo ao texto ficcional, permitem entrever os meandros da poética em construção. Clarice se aproxima de outros escritores europeus como Marguerite Duras, Franz Kafka, Rimbaud, nesse solitário e incessante embate com a escrita, mas

> encontra-se do lado desses autores que vivem a escrita no mergulho que não deixa intervalo e os torna a própria escrita. A literatura é desencadeadora num processo em que a vida é compartícipe geradora de um território entre territórios. A intensidade de entrega pressupõe a inclusão da figura do eu (o trabalho sobre si mesmo) no processo de pesquisa que é a escrita. Essa mesma idéia foi vinculada na conferência sobre a literatura de vanguarda que Clarice iria repetidamente pronunciar em vários sítios: "é maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha, que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição. Em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa." (SOUSA, 2004, p. 143)

A partir desta reflexão sobre o autor que se converte na própria escrita, revelando que o lugar de embate de alguém que lida com a arte da escrita é, em primeira e em última instância, a linguagem, o crítico português passa a descrever a relação que a escritora estabelece com a língua portuguesa, e faz conjecturas acerca das outras línguas que conheceu, ouviu ou falou, desde o iídiche, na infância. Por isso, depreendemos que, neste 'território' dominado pela linguagem, certamente se instaura um "espaço de errância" (como uma propagação de outros, a repetição da errância em sua vida pessoal, porém agora revestida do caráter simbólico da língua), pois Clarice transita entre sentidos e idiomas tanto quanto se move por espaços geograficamente determinados. Eleger uma língua – ou ser por ela eleita – é um fator de pertencimento, consciente e desejado e, a partir desta relação íntima e insuperável, Clarice Lispector cria e

desenvolve suas poéticas. Sousa afirma que o texto "Declaração de amor", publicado também em *A descoberta do mundo*, pode ser lido como uma poética, explicitando como a escritora busca expressar o pensamento – e o que está atrás do pensamento, nesta língua que é um "verdadeiro desafio para quem escreve" (LISPECTOR, 1984, p. 134).

É neste território amplo e intimidador que Clarice se lança numa errância fadada à continuidade, sem perspectiva de término – quando e como dominar a linguagem? Se a palavra é o meio de domínio sobre o mundo, não há como torná-la subserviente. Indisciplinada e fluida, pode se metamorfosear, sempre escapando de qualquer controle, e a dificuldade parece mais evidente nos primeiros romances de Clarice. Neles, enquanto as personagens transitam pelo espaço geográfico literal, estabelecem a relação metafórica do trânsito pela linguagem. Eis então de onde emana a narrativa poética de exílio, sempre alhures, fora de lugar, de contornos, expulsa do território de controle. Na visão de Sousa, um reflexo da relação vida/obra se faz visível no retorno de Clarice ao Brasil (ocorrido em junho de 1959):

> o regresso é um retorno ao assumido "exílio interior". Nesse estar não estando, o seu mergulho cego é na língua. Não mental, mas anímico. As fronteiras, que servem os territórios, impõem categorizações, distinções genológicas ou conceptuais. No universo lispectoriano, a heterogeneidade, a descontinuidade e a instabilidade conduzem-na ao espaço do "entre". Genologicamente a obra impõe-se por se situar entre a ficção, o ensaio e o poema. Digamos que, paradoxalmente, se pode falar de uma imobilidade em trânsito. A permanente autognose do lado da imobilidade associa-se ao ser em fuga, à problematização. A fundação do nome (da literatura) procurar-se-á no espaço da não-diferenciação – entre o exterior e o interior, o neutro. Eis a singular gravidade que encerra a obra: do lado da imanência está a cidade onde o nome há de ser revelado. (SOUSA, 2004, p. 146)

A etapa do chamado "exílio exterior" de Lispector contribuiu para a criação e desenvolvimento de sua poética de exílio, um exílio (in)certo porque escapa às caracterizações precisas e uniformizantes, e cuja forma peculiar vai se delineando na trilogia produzida entre o Brasil, a Europa e os Estados Unidos; é composta como narrativa, no entanto, como Sousa e outros críticos destacam, flutuando entre os territórios das categorizações, se instaura como uma narrativa poética. Desde o princípio, o exercício literário que converte a escritora em sua própria escrita se faz presente, permitindo outras leituras (interpretações) para além da mera narrativa da trajetória das personagens; de seus textos emanam suas poéticas, numa verticalidade que a crítica todavia não esgotou. Por outro lado, sob a insígnia da errância e do exílio, a

autora sempre trafegava entre os territórios tão bem definidos da literatura, ignorando ou esgarçando suas fronteiras; seus escritos, ao mesmo tempo, resultavam tanto em ficção como em reflexão sobre o ofício de escritor, reaproveitados ora em um ora em outro exercício de escritura. Em paralelo com a produção de um romance, comumente produzia contos, crônicas, textos difíceis de classificar, num anseio de liberdade do exílio cerceador das formas fixas. E, sobretudo, entre as narrativas longas ou curtas, formas de ensaio são perceptíveis; de fato, mesmo suas crônicas para o *Jornal do Brasil* (textos que Clarice tinha dificuldade de conceituar, pela dúvida sobre como escrever uma crônica[33]) podem ser lidas como ensaios breves, curtos, embora profundos, do ponto de vista da reflexão literária ou cultural proposta (OLIVEIRA, 2015).

Elementos essenciais para a poética em construção, portanto, são as referências literárias e culturais sobre o espaço do exílio, da diáspora, da errância, literais e simbólicos. E, sem dúvida, o exercício de reflexão sobre o trabalho com a linguagem dentro deste espaço nômade, móvel, obliquamente referido. Assim, ler *O lustre* em paralelo com *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, entendendo-os como compondo uma trilogia que desenvolve mais plenamente a narrativa de exílio clariceana parte do princípio de que a própria idéia de exílio foge à estabilidade, é nômade. Ademais, a leitura aqui proposta não é contemporânea da escritora nem de seu relato ficcional, tampouco de outras leituras das mesmas obras, apenas de simultâneas releituras; o distanciamento temporal concede-nos uma permissão e uma restrição: leio as obras, em conjunto ou separadamente, como as julgo ser no presente, na atualização via (re)leitura, impura porque contaminada de outras leituras e críticas, quer as aceite, quer as rejeite, parcial ou totalmente.

O exílio como construção está baseado em uma série de visões e possíveis interpretações sobre causas, condições e exilados, diferentes entre si e modificados ao longo do tempo, dos povos e da perspectiva de sua análise. Um esforço atual o resgata de sua condição de castigo e improdutividade para mostrar como os homens e mulheres exilados (em sentido político e filosófico) se tornam mais atuantes em sua intelectualidade. Mas devo me defrontar com o fato de que, para pensar o exílio do ponto de vista literário e cultural que desponta como uma poética narrativa em construção na obra de Clarice Lispector, há inúmeros sedimentos de histórias tradicionais, pessoais e coletivas, experiências e culturas que tanto fazem parte do

[33] Ver as crônicas "Ainda sem resposta" e "Ser cronista", publicadas no *Jornal do Brasil*, em 22 de junho de 1968 e recopiladas em *A descoberta do Mundo.* (LISPECTOR, 1999, p. 112, 113)

processo de escrita como de leitura das obras que menciono. Ao contrário da imagem de um exílio claramente descrito através de personagens ou de elementos da vida da escritora presentes nos textos que alguns esperem encontrar, devido ao tema desta pesquisa, não há um exílio 'real' a ser descrito ou defendido, mas a insinuação de sua poética por meio da relação personagem/espaço e pelos elementos culturais mesclados aos literários no desenvolvimento das três longas narrativas, notadas no modo como uma dá passo à outra no esforço de construção da própria linguagem, da própria escrita.

A atitude frente à reflexão sobre como essa poética do exílio se constrói parte, obviamente, da personagem central de *O lustre*, Virgínia. Entretanto, ao compará-la com as personagens de *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, cada uma revela um patamar distinto, embora não hierarquizado, desta poética, como seu desenvolvimento para além do segundo romance de Lispector. Os elementos culturais que gravitavam ao redor da produção literária são aproveitados na medida em que fornecem importantes chaves de leitura e interpretação das marcas de judeidade e da crítica biográfica para a visão da obra em seu aspecto mais amplo, bem como para os romances de 1949 e 1961, quando referidos. Assim, minha leitura concorda em alguns pontos com o que o crítico Edward Said apresenta em seu estudo sobre o orientalismo e sua visada cultural. Tomando de empréstimo algumas de suas considerações, atenho-me agora em sua afirmação sobre como "cada campo individual" de estudo e conhecimento "está ligado a todos os outros, e que nada do que acontece em nosso mundo se dá isoladamente e isento de influências externas." (SAID, 2007, p. 19)

Deste modo, do ponto de vista crítico, tanto a história como a cultura e o intelecto podem ser usados racionalmente para "chegar a uma compreensão reflexiva e a um desvendamento genuíno" (SAID, 2007, p. 19) dos campos do saber postos em operação pela prática literária. E, se o exílio se converteu em tema vigoroso de tantos estudos, seu viés literário entrevisto em Clarice Lispector é tanto sua (da escritora) quanto minha *vontade de representação* de uma condição tão intrínseca ao ser humano que dá margem à construção de uma poética sem restrições de fronteiras, paradoxalmente demarcando e rasurando os limites da relação do indivíduo com o território, bem como sua identidade ou concepção de si mesmo e do 'outro'. Tal poética se inscreve junto ao conjunto de conhecimentos sistematizados levados a cabo como "um corpo de literatura de bom tamanho produzido por romancistas, poetas, tradutores e viajantes talentosos" (SAID, 2007, p. 73), além dos próprios exilados e intelectuais que,

entre outros temas, tratam da questão do exílio de maneira mais explícita, e talvez engajada política, filosófica e culturalmente.

Mas Said alerta para os equívocos que posturas demasiadamente intelectualistas poderiam causar, ao mostrar a necessidade de rejeitar aquelas que, mesmo críticas, sejam reducionistas e agrupem análises e conceitos sob "rubricas falsamente unificadoras" (SAID, 2007, p. 25). Assim, é válido considerar sua advertência:

> ainda podemos recorrer às artes interpretativas racionais, legado da cultura humanista (...) com a prática do discurso racional, secular e profano. O mundo secular é o mundo da história – da história vista como algo feito por seres humanos. A ação humana está sujeita à investigação e à análise; a inteligência tem como missão apreender, criticar, influenciar e julgar. Antes de mais nada, o pensamento crítico não se submete a poderes de Estado ou a injunções para cerrar fileiras com os que marcham contra este ou aquele inimigo sacramentado. Mais do que no choque manufaturado de civilizações, precisamos concentrar-nos no lento trabalho conjunto de culturas que se sobrepõem, tomam isto ou aquilo emprestado uma à outra e vivem juntas de maneira muito mais interessante do que qualquer modo abreviado ou inautêntico de compreensão poderia supor. (SAID, 2007, p. 25,26)

De modo que para pensar o exílio sob a perspectiva cultural é preciso se despojar de certas atitudes teóricas rígidas para se apropriar de um legado histórico e cultural que sofre múltiplas influências com a teoria e empréstimos de outros campos do saber, de outros tempos e lugares. Implica aceitar, ademais, um certo nomadismo do próprio texto clariceano que, longe de existir de forma isolada, pode ser lido ao lado de um mosaico de outras influências, de experiências e vivências pessoais, familiares e coletivas, o traço de judeidade que a faz compartilhar a relação íntima com a escrita, com o devir, com a errância e o exílio, deixando marcas nos textos. De fato, a judeidade atribuída a Clarice Lispector tampouco é definida e completa, mas um processo iniciado e nunca concluído, uma construção lenta e anômala, apenas entrevista. Eis o motivo pelo qual não considero que qualquer conceito clássico, tradicional e definido de exílio, vinculado ou não à sua herança judaica, caiba na poética de Clarice, e esse desprendimento permite pensar em exílio e exilados com base em traços de uma condição/situação mais ampla nos aspectos cultural e social, rompendo com modelos padronizados e definitivamente estabelecidos. A idéia que emana do texto clariceano rompe com o estereótipo do indivíduo perseguido e expulso de sua terra, impossibilitado de retornar por forças externas, para estabelecer outra forma de pensar a condição exílica, através de sua narrativa poética.

A narrativa poética de exílio presente na trilogia das obras escritas no exterior (ou concluídas, como ocorre com *O lustre*) consiste em um modo de abordagem que tem como seu fundamento o lugar especial do exílio na experiência humana e clariceana, convertida em abordagem literária: representação e território de ficcionalização, território ampliado da linguagem. "Não é preciso procurar uma correspondência entre a linguagem usada para" construir uma poética deste (in)certo exílio e o próprio exílio, pessoal, familiar ou coletivo, de um ou de todos os exilados, "não tanto porque a linguagem seja imprecisa, mas porque nem está tentando ser precisa"quando usada também neste caso específico, como nos ensina Edward Said (SAID, 2007, p. 113) e, ademais, não é rara em Clarice a rejeição da literatura enquanto 'retrato de algo', substituída comumente pela concepção de 'possível forma de expressão' deste algo.

Seguindo as coordenadas do teórico, pode-se dizer que as figuras que compõem o exílio, ou sua idéia, nos são transmitidas via Cultura, Política, História, e inclusive pela Literatura. Nestes campos do saber, tomados como absolutos, define-se o exílio pelo que *é*, diametralmente contrário ao que *não é*, criando repetições e modulações. Cada estudo ajuda a compor, filosoficamente, um tipo de linguagem, pensamento e visão, em suma, um discurso que "então se considera ter adquirido realidade ou, mais simplesmente, ser a realidade." (SAID, 2007, p.114) Nas artes literárias, o discurso sobre o exílio em geral busca a correspondência entre autor e obra, tanto na relação direta entre ambos, quando os escritores enfrentam o exílio em alguma época de sua vida e produzem obras neste período e no posterior, depois do retorno, marcados inevitavelmente pela experiência vivenciada, quanto quando buscam narrar o exílio de outrem, individual ou coletivamente.

Em qualquer caso, o exílio se torna uma imagem criada do ponto de vista do exilado em relação direta com as causas de seu exílio, narrada como testemunho, em primeira ou em terceira pessoa, particularizada em um indivíduo ou em um grupo, na maioria das vezes descritos como injustiçados, vitimizados, em relatos que se concentram nos padecimentos e suas conseqüências negativas ou positivas, embora as primeiras superem – em muito – as últimas, que não são, contudo, totalmente inexistentes. De fato, a narrativa e a crítica da literatura de testemunho contribuem para a fixação desta imagem e sua problematização.

Para Márcio Seligmann-Silva (2003), a literatura como testemunho é um local de resistência e de rearticulação das identidades, sobretudo na era das catástrofes contra

a vida, pois o século XX foi pontuado por grandes e terríveis guerras, além de genocídios e campos de extermínio; mesmo ditaduras sangrentas geraram a necessidade de desenvolvimento desta literatura de 'teor testemunhal' que "expressa esse processo de esmagamento daquilo que é expelido pela sociedade como se fosse um resto" (SELIGMANN-SILVA, 2010). Nestes relatos, o viés psicológico precisa do apoio psicanalítico para uma leitura mais acurada e interpretativa, inclusive do ponto de vista da superação do trauma. Outra imagem se delineia a partir dos problemas que a distância acarreta, a privação da liberdade de ir e vir, de exercer a expressão, dificuldades de adaptação, necessidades físicas e emocionais, a saudade, e os novos conhecimentos e amizades travados, que modificam e matizam a imagem do exílio. Quanto aos intelectuais exilados, as obras paulatinamente dão mostras do efeito em seu espírito, na força de sua expressão e reflexão; mudando-se para outro país ou continente, a distância permite um novo olhar para o local de origem, a contemplação do quadro mais amplo da realidade social e histórica, que por sua vez incidirá sobre a escritura, ficcional ou não. Grosso modo, essa é, igualmente, a expectativa do crítico e do leitor ao se debruçar sobre as obras do exílio.

A diferença de Clarice e sua literatura se torna, portanto, evidente. O exílio não é uma imagem pautada em modelos pessoais, de grupos ou povos. Embora a referência exista, é oblíqua, tortuosa e se mostra universalizada porque resulta ser uma poética em construção, a narração transmutada em matéria ficcional de uma experiência, comum em muitos sentidos, mas ao mesmo tempo percebida de modo particularizado, concentrado na linguagem e seu exercício de expressão. Com Martim, em *A maçã no escuro*, evidencia-se mais claramente a dificuldade de expressão, o vazio da palavra e o exílio do ser neste território tão amplo quanto indomável, vislumbrado e desenvolvido aos poucos em *O lustre* e *A cidade sitiada*, o qual tanto personagens como a própria escritora desejam – mas não conseguem – conquistar. Eis a razão pela qual Clarice Lispector rompe com quaisquer estereótipos e conceitos padronizados e definidos, pensando e descrevendo um exílio como invenção, resultante de sua inventividade literária, imagem e representação sempre em luta com a expressão e a linguagem. De contornos imprecisos, seu exílio é incerto, fluido, mas 'iluminado contra o mundo e com íntimo poder' poético e narrativo.

Outra importante característica da construção poética deste exílio reside nas reverberações das idéias de judeidade e do próprio exílio. Como herança cultural bem arraigada, a ponto de se imiscuir na subjetividade clariceana (e dos demais escritores

com formação semelhante, em menor ou maior grau), o judaísmo desvenda uma faceta da percepção individual pautada no não óbvio, na abstração e na *camuflagem*. Com isso quero fazer referência à idéia subjacente da 'palavra em exílio' ou, ao contrário, ao 'exílio da palavra', na linguagem; ou seja, o jogo do esconder-se, esconder-se na linguagem e pela linguagem, o não revelar-se propriamente – mesmo na antiga referência do nome que representa, mas não pode ser representado, o nome que revela e vela ao mesmo tempo (cf. FUKS, 2000). Sem dúvida, Clarice se vale do elemento de judeidade da camuflagem, da adaptação mascarada, para criar uma visão poética de exílio como território, lugar, ou espaço, literal e simbólico, do esconder-se, do retirar-se, do estar visível quase que imperceptivelmente ou do poder ser visível na invisibilidade através dos recursos da linguagem. Tais elementos velados/revelados estão diluídos no texto clariceano, seja através das personagens, no processo de construção do narrador e da narração ou da estruturação de seus textos.

De modo mais notório, Clarice não se exime de dialogar, sempre a seu modo, com a tradição cristã, de base judaica, da representação narrativa de Deus, ou seu Filho. Na crônica "Deus", de 10 de fevereiro de 1968, reverte o sentido da 'busca de Deus' impetrado pelas religiões judaica e cristã (e demais religiões, de forma geral): o percurso deve ser feito ao contrário, "Deus tem que vir a mim, já que eu não tenho ido a Ele. Venha, Deus, venha. Mesmo que eu não mereça, venha. Ou talvez os que menos merecem precisem mais" (LISPECTOR, 1999, p. 75). É, entretanto, no conto "A *via crucis*", que esse diálogo inverso acontece de modo mais contundente, colocando todo e qualquer ser humano na condição do Filho, todos destinados ao mesmo percurso, a passar pela via crucis literal e simbólica, pelas lágrimas e quebrantamento da alma pelo desejo, seja Divino ou carnal, conforme a seleção das epígrafes, que transitam entre versículos bíblicos dos livros dos Salmos e Lamentações de Jeremias, a textos literários próprios e de outros autores.

O livro de contos, encomendados, esclareça-se, com temática definida pelo editor, cujo título é *A via crucis do corpo* (LISPECTOR, 1998b) destaca como o corpo se transforma em território, em espaço de desejo e de escolha, de transição e percurso entre o sagrado e o profano, o carnal e o espiritual, o divino e o humano, o bem e o mal, sem, contudo categorizá-los em contornos precisos e definidores. Reescrevendo e atualizando o mito da santidade da concepção, o diálogo com a tradição é estabelecido de modo não hierárquico (tampouco desrespeitoso), mas se torna representativo da forma como a escritora se vale do recurso narrativo próprio do discurso cristão. Neste

aspecto, sem dúvida se destaca a escritura que segue o modelo das parábolas, cuja figura de destaque é Jesus Cristo, quem recorria a elas para ensinar. De efeito ilustrativo, tal recurso discursivo é o próprio jogo do esconder, do camuflar; o sentido, deslocado para o segundo plano, instiga apenas alguns ouvintes a desvendar seu significado para além da mera história narrada. A prerrogativa é clara: o entendimento pleno só é concedido a uns poucos, ao passo que os demais, 'olhando, olham em vão, e ouvindo, ouvem em vão, nem compreendem' (Mateus 13:13). Em *O lustre*, os encontros de Virgínia com o porteiro Miguel se tornam oportunidades de leitura da Bíblia, de aproximação com a figura de Cristo[34] e de ausência de meditação sobre o trecho lido: significado não propriamente oculto, pois é empenho pessoal 'não refletir e não tirar conclusões', mas pensar "na história em si mesma, repetindo-a entre olhares, sombras, permissões e quedas" (LISPECTOR, 1995, p. 158).

Essa mesma percepção da camuflagem e do esconder perpassa a ideia da narrativa poética de exílio em Clarice Lispector. Não rara, no entanto, é a descrição filosófica e política do exílio como conceito estável, com lugar definido na geografia imaginativa contemporânea, baseada na experiência real de povos e indivíduos, e na reflexão acerca de suas causas e conseqüências, quer sobre indivíduos, quer sobre a configuração política e social atual de povos, países e continentes. Em contrapartida, pensar em exílio sob a perspectiva cultural significa entender o cultural como abertura, amplitude de alcance fora dos limites de rubricas predeterminadas; no campo literário, torna-se matéria ficcional que constitui um espaço para além das fronteiras familiares, penetrando no território, como eleição, do que está metafórica e alegoricamente 'colocado junto, ao lado', ampliando o sentido abstrato da narrativa. Mas a estranheza parece ter sido companheira constante das leituras dos textos clariceanos, que se recusam a ser simplesmente uma nova apresentação do velho, de influências e versões de algo previamente conhecido. Como afirma Nádia Gotlib, em entrevista de 2012,

> há muita coisa sobre Clarice a ser feita. (...) E isso é trabalho para uma geração inteira de pesquisadores. No mais, continuar lendo Clarice. Pois, como boa escritora que é, sempre tem algo mais a dizer que não havíamos percebido antes. Essa é a vantagem dos grandes escritores. São inesgotáveis. (COUTINHO; MORAES, 2012, p. 387, 388)

[34] "Miguel concordava com certa relutância que também sentia alguma semelhança de Jesus consigo mesmo" (LISPECTOR, 1995, p. 159). Vale destacar, ademais, que no entendimento religioso Miguel é um nome encontrado no texto bíblico, em Apocalipse; refere-se ao arcanjo, o anjo de maior posição junto a Deus e atribuído a Jesus em sua posição celestial.

Diante dos prazeres e surpresas que sua literatura concede aos leitores e pesquisadores, Clarice Lispector é a estrangeira que se recusa a sê-lo, a não exilada (convencionalmente) que o é, e sua literatura e personagens (sua forma de expressão, de si como máscara/*persona*, ou de sua ficção) representam um imaginário próprio, sua inventividade marcada culturalmente e convertida em linguagem como expressão última de sua poética. Passemos, portanto, à leitura da poética de exílio construída no romance de 1946, *O lustre*.

# CAPÍTULO 3 – *O LUSTRE*: A LUZ INICIAL SOBRE A POÉTICA DE EXÍLIO

A questão básica que conduz as reflexões deste capítulo tem a ver com a escrita do romance *O lustre*, em suas nuances no uso da linguagem, a construção de um estilo e da poética de um exílio (in)certo e não convencional. Em termos de condições e local de produção, a própria autora afirma que foi efetivamente escrito no Brasil, restando uma mínima conclusão, uma 'única linha', redigida em Nápoles, Itália. Tal fato não impede que pesquisadores como Claudia Nina, por exemplo, considerem a produção de *O lustre* parte do período fora do Brasil, provavelmente a primeira obra do "ciclo do exílio" (NINA, 2003, p. 63); não obstante, em termos geográfico-espaciais, vale destacar que, entre o Rio de Janeiro e o efetivo estabelecimento em Nápoles, Clarice Lispector 'perambulou' por certo tempo, passando meses em território brasileiro (Belém), porém longe do circuito das letras da capital carioca. Comprovadamente, as primeiras edições do romance continham uma dedicatória feita à irmã mais velha, Tânia Lispector, no início, e duas últimas frases, como notas de conclusão do texto (ou o período de sua escrita), indicando duas cidades, Rio de Janeiro e Nápoles, e duas datas, conforme segue: "Rio, março de 1943. Nápoles, novembro de 1944" (LISPECTOR, 1946).

Sem dúvida, Clarice evoca a cidade do Rio de Janeiro como lugar de produção, mas a Nápoles do período da II Guerra também se faz presente, literal e literariamente. Conforme minhas primeiras explanações acerca da leitura de uma poética de exílio, a relação vida/obra se faz notar em como experiências de vida pessoal e de grupo, mas não necessariamente vivências efetivas, podem ser convertidas em episódios literários, em matéria poética e narrativa. Aliada a outras formas de percepção da condição 'isolada' do ser humano, do exílio pessoal – experiência de derrelição ao deixar o útero materno, inadaptabilidade e/ou busca do sentimento de grupo – a moça que escolhe se casar com um diplomata de carreira sofre com as imposições momentâneas e futuras de uma vida em sociedade, exatamente como acontecera com sua família antes mesmo de a menina ser capaz de compreender os fatos, bem como os judeus haviam sofrido antes dos Lispector e ainda tantos antes destes.

O livro é lançado no Brasil em 1946, mas a autora não se encontra em território brasileiro na data de seu lançamento. Diferentemente do livro de estréia, *O lustre* não é tão bem recebido, e os dois romances seguintes também se enquadram nesta fase um pouco apática em relação à obra de Clarice, como se parte do prestígio despertado pelos

elogios da crítica ao primeiro romance se desvanecesse. Por isso, Benedito Nunes afirma:

> a ficção de Clarice Lispector passou por três distintas fases de recepção. A primeira começa com a publicação de seu livro de estréia, *Perto do Coração Selvagem* (1944), apenas conhecido entre críticos e escritores. Porém, numa segunda fase, a partir de 1959, o livro de contos *Laços de Família* conquistou o público universitário e despertou interesse pelos outros romances da autora, *O Lustre* e *A Cidade Sitiada*, publicados em 1946 e 1949 respectivamente, e *A maçã no Escuro*, em 1961. (NUNES, 1998, p. 35)

De fato, embora na época de publicação os livros não tenham despertado tanto interesse, este trio de livros forma um conjunto interessante, principalmente pela narrativa poética que deixam entrever, escrita em paralelo com outras produções e anotações de Clarice que lançam luz sobre o processo de escritura clariceano. Para ler a criação de uma poética narrativa do (in)certo exílio, será preciso analisar o entorno da produção literária de *O lustre*, procurando estabelecer a relação essencial entre autora/textos/espaço. Posteriormente, os romances *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro* serão abordados para a consideração de como ocorre um prolongamento desta poética, resultando numa espécie de estilo de escritura que articula/mobiliza o exílio como poética.

## 3.1 – Relatos peregrinos de um (in)certo exílio: percorrer cartas e perceber o espaço

Teresa Montero Ferreira, ao organizar a correspondência trocada entre as irmãs Lispector, escreve na introdução que "os primeiros vinte anos da trajetória literária de Clarice Lispector foram construídos entre as décadas de 40 e 50, período no qual ela fixou residência em Nápoles, Berna, Torquay e Washington" e cujas cartas do período permitem um "delineamento mais preciso" desta trajetória (FERREIRA, 2007, p. 9, 10), para logo em seguida estabelecer a relação entre a escrita de vários textos ficcionais, romances e contos, com a da vasta correspondência com as irmãs e amigos no Brasil, organizadas em livros como *Cartas perto do coração* (correspondência com o escritor Fernando Sabino), publicado em 2000, e *Correspondências*, de 2002, com amplo material das décadas de 1940 a 1970, enviadas a variados destinatários. Compartilhar cartas com escritores criava um vínculo literário que de certo modo burlava as barreiras impostas pela distância e pela impossibilidade do retorno e permanência em solo brasileiro, mas sua repercussão aqui tinha o impacto das notícias da Europa – o

continente das letras – em plena Segunda Guerra, na década de 40, e posteriores anos de reconstrução. Através das cartas às irmãs pode-se acompanhar Clarice em território estrangeiro e preservar a "memória literária brasileira", bem como vislumbrar os meandros da criação das obras em destaque, posto que Clarice tece comentários sobre os livros enquanto os escreve. Também as cartas aos amigos escritores fornecem amplo material e, vez ou outra, permitem vislumbrar os meandros da criação literária.

As cartas trocadas, *presentes de papel*, demonstram uma forma particular de uso da linguagem, das letras, e revelam uma parte do universo particular dos autores que pertence à oralidade, registrando e resgatando palavras que se perderiam numa conversa entre amigos e parentes. No caso clariceano, por se tratar de uma escritora, vários trechos de suas missivas podem ser lidos como uma variação do que Mário de Andrade chamou de "literatura de violão", escrita para "dar fuga aos nossos sentimentos e ideais, fazer literatura, mandar crônicas e contos aos nossos amigos, dezenas de sonetos, que serão certamente aplaudidos por eles, de noite e de dia, porque não fazem barulho" (ANDRADE, 1940). Essa 'literatura de conversa' escrita, em Clarice, revela algo de seu mundo ficcional à medida que a escritora sente que a distância, o novo espaço, a solidão e a saudade precisam ser de alguma forma minimizados. De fato, os estudos de literatura vez por outra voltam os olhos para o estudo das cartas, porque são instrumentos úteis para a compreensão da vida pessoal e literária de muitos autores (cf. GALVÃO; GOTLIB, 2000). As cartas podem servir, em dados momentos, tanto de artifício literário como de notas necessárias para a construção biográfica da escritora, e são importantes para revelar aspectos do contexto de escrita de *O lustre*, *A cidade sitiada* e A *maçã no escuro*.

Até certo ponto, as experiências 'de aventureira' rumo ao exterior e o contexto histórico-social interferem no cotidiano da escritora, como as cartas deixam entrever. Escreveu a Lúcio Cardoso, entre meados de setembro e princípios de outubro de 1944, sobre sua viagem de ida para o início de sua vida no exterior: "É esquisito escrever uma carta de tão longe, parece que se fica com a obrigação de dizer coisas formidáveis. Por favor, nada é formidável, ou sei lá, talvez tudo seja. Fiz uma viagem longa e sozinha." (LISPECTOR, 2002, p. 54) Portanto, uma nova etapa da vida da escritora deixaria marcas em sua forma de escritura, e estabeleceria um vínculo com alguns amigos e parentes no Brasil que registrariam algo de seu processo criativo ou da reflexão sobre o fazer literário e as obras produzidas. Escrever uma carta não é o mesmo que produzir uma obra de literatura, mas o deslocamento exigiria de Clarice escrever 'coisas

formidáveis' também literariamente? Se talvez considerasse que outros pensariam que sim, a escritora se esquiva, ao relatar sua passagem pela Libéria: "Eu precisava me repetir: isso é África – para sentir alguma coisa. Nunca vi ninguém menos turista. (Vi muitas coisas mas não só tenho preguiça de contar, como de lembrar.)" (LISPECTOR, 2002, p.54) A preguiça de lembrar pode ser uma desculpa para não contar, relatar ou escrever – como uma recusa da possibilidade de que essas vivências pudessem interferir em sua escritura.

Sobre Lisboa, Clarice escreve acerca das pessoas que conhecera, de seu relativo 'sucesso social' entre escritores, e do cansaço resultante: "Deus meu, se a gente não se guarda, como nos roubam. Todo mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer?" (LISPECTOR, 2002, p. 55) Porém, o bairro de Alfama evoca o amigo: o local, "por onde nasceu a cidade, é verdadeira Idade Média. Seus personagens, Lúcio, dariam urros de alegria vendo aquilo de noite, com pescadores, com cheiro de peixe, mofo e frio." (LISPECTOR, 2002, p. 55) E, por fim,Clarice conta, sobre seu segundo romance:

> Meu livro se chamará O LUSTRE. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando eu saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olympio. Se eles fizerem qualquer tipo de oposição, ou se só me prometerem a impressão daqui há muito tempo, então Tania, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante. – Não me esqueça inteiramente, Lúcio, não me considere exilada. A distância nada quer dizer, acredite. Escreva-me, diga coisas, diga-me sobretudo o que você quiser – eu ia dizendo, ou então nada escreva para lhe dar liberdade; mas não, eu *exijo* uma palavra fria e curta que seja. Sei que é difícil agora a correspondência; eu mesma até hoje nada recebi de minhas irmãs, o que me desespera; mas agora dou um endereço. (...) Desculpe esta carta tão malfeita e tola; é que eu mesma sou malfeita e tola. (LISPECTOR, 2002, p. 56, 57)

A correspondência é um recurso que Clarice emprega intensamente e, à vontade para 'conversar' sobre seu fazer literário com o amigo escritor, revela sua preocupação com o romance, usando a metáfora familiar. Algo ainda a impede de considerá-lo pronto, pois estaria terminado, mas não completo, literariamente falando; as dúvidas e preocupações quanto à publicação também são evidentes, numa sequência lógica da produção artística: não ter uma editora definida equivalia a manter o trabalho parado,

um incômodo para empreender o próximo trabalho. Imediatamente depois de mencionar como isso era uma forma de 'impedimento para ir adiante', a nova condição da escritora vem à tona: a distância, a estada fora do Brasil – "não me considere exilada", "não me esqueça inteiramente". A ideia do exílio caminha lado a lado com sua vida no espaço estrangeiro, com a distância dos cuidados da publicação do novo livro e das amizades literárias e pessoais; de fato, já se fazia poeticamente presente no espaço literário de sua narrativa, em *O lustre*. Em seguida, em outra carta enviada desde Nápoles, em 1944 e sem data específica, Clarice escreve, em tom de lamento: "Não consigo lhe dar a idéia do que é isto aqui. Nem de mim mesma. Não sei o que está me fazendo triste e cansada. Talvez eu precise começar a trabalhar de novo, certamente é isso – mas tenho que me conter um pouco também." (LISPECTOR, 2002, p. 58) Sem trabalhar a escrita, Clarice afirma estar lendo em italiano, inclusive romances policiais. Na mesma carta, em uma nota posterior, datada de 15 de novembro, conclui com ironia, pensando na diferença entre espaço almejado e espaço real, possível, provavelmente pensando em seus desdobramentos e o impacto sobre seu trabalho: "Enquanto vocês vivem no Brasil, eu aqui tomo chá com leite num colégio de moças" (LISPECTOR, 2002, p. 59).

Decerto, mais uma vez se faz presente um certo desamparo, insustentável apesar de seu trabalho com a literatura; em meio ao contexto de guerra, o assunto em pauta comumente foge dos 'relatos em primeira mão', de testemunha ocular', que talvez alguns esperassem, especialmente se levarmos em conta que Clarice atuara como jornalista no Brasil. A escritora foge ao convencional, e sua literatura não aborda o tema, embora muito mais tarde, em *A hora da estrela*, use o termo na expressão que ajuda a descrever a personagem (ou, ao contrário, adiciona complexidade à sua aparentemente simplória figura): Macabéa tinha 'neurose de guerra', sem que se possa precisar as origens ou conseqüências de dita neurose. Sobre isso, Nadia Gotlib nos lembra de uma possível relação com a experiência pessoal de Clarice Lispector:

> Em Nápoles, onde ficaria até 1946, viveu num cenário de guerra: a cidade semidestruída por bombardeios e o perigo nazista não muito longe dali, ao norte do país. Em cartas, refere-se à situação de precariedade material e moral do país, fortemente abalado pela guerra. Em crônicas, praticamente não se detém na guerra como assunto. Entende-se. Era judia, embora nunca (com pouquíssimas exceções) tenha feito referência a sua ascendência judaica. Era mulher de diplomata, o que a obrigava a seguir as normas da conduta. Lembre-se de que para casar com o diplomata Maury Gurgel Valente teve de se naturalizar brasileira. São dois bons motivos para não ter tido condição de falar no assunto. (COUTINHO; MORAES, 2012, p. 377)

Sendo ou não motivos determinantes do que Clarice elegia como assunto para sua literatura ou para suas cartas, o contexto em si não parecia propício para sua criação, mesmo enveredando por outros campos literários. Seu desamparo se evidenciava, e recorrer às cartas se tornava um exercício à parte, sustentado pela expectativa de resposta. Lúcio Cardoso responde sua correspondência do final de 1944 com uma carta 'curta e apressada', no entender da amiga, e em seu comentário se percebe como os artistas encaravam a possibilidade de viajar para a Europa, provavelmente considerando a riqueza artística e cultural européia, algo que Clarice de certo modo fazia questão de desdenhar:

> Invejo muito a sua sorte de estar na Itália. Aqui faz calor e é sempre o mesmo. (...) Não li o seu livro, mas tive muita vontade disto. Gosto do título *O lustre* mas não muito. Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para uma pessoa tão rica como você. Tenho falado com José Olympio mas ainda não há nada decidido. Mas prometo que sairá no próximo ano (escrevo no dia 28 de dez...) de qualquer modo. (LISPECTOR, 2002, p. 60)

Por outro lado, Lúcio não se mostra um leitor ávido do texto clariciano, mas ao comentar o título, deixa entrever algumas nuances da troca literária que, devido à distância, deixaria de ocorrer entre os escritores, as mútuas influências que a proximidade permitiria e poderia afetar, diretamente, o resultado final das obras produzidas. Livre de interferências alheias, ou impossibilitado de receber tais intervenções, o diálogo artístico ficaria mais restrito; para a escritora ainda em início de carreira, este foi mais um modo de definir e manter um estilo único, embora *Perto do coração selvagem* já houvesse demonstrado que Clarice Lispector 'não escrevia como ninguém', bem como ninguém escreveria como ela. O fato é que *O lustre*, para a escritora, já estava terminado; com o tempo, e a intensa troca de correspondência com amigos escritores e familiares, Clarice 'ouviria' opiniões que a levariam a fazer mudanças em seus textos, até certo ponto. Fernando Sabino é um exemplo de um amigo escritor com quem a autora manteve uma longa amizade pessoal e literária, resultando em profusa e profícua correspondência. No volume *Cartas perto do coração*, que recopila escritos pessoais datados de 1946 a 1969, Sabino afirma:

> Trocávamos idéias sobre tudo. Submetíamos nossos trabalhos um ao outro. Juntos reformulávamos nossos valores e descobríamos o mundo, ébrios de mocidade. Era mais do que a paixão pela literatura, ou de um pelo outro, não formulada, que unia dois jovens 'perto do coração selvagem da vida': o que transparece em nossas cartas é uma espécie de pacto secreto entre nós dois, solidários ante o enigma que o futuro reservava para o nosso destino de escritores. (SABINO, 2001, p. 8)

Fernando Sabino escreveu um artigo sobre o segundo romance de Clarice no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, "O sentimento e a linguagem", enviado duas vezes a ela; na segunda ocasião, Clarice comentou como ficara animada e que aquele se tornara um "momento de felicidade": "não importa que daqui a pouco acabe e que eu vá com alma morta para a costureira... O que importa é que fiquei como estou agora, bem na primavera. De repente me pareceu que eu devo continuar a trabalhar, que tudo está ruim, mas é assim mesmo (...)" (SABINO, 2001, p. 51), o que expressa a importância da crítica dos companheiros de letras para a escritora. Com Lúcio, a crítica feita não se referia ao texto, ainda desconhecido porque não lido, mas ao título. A resposta de Lispector é esclarecedora em muitos aspectos, em especial no que tange ao livro:

> Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito. (...) Talvez você ache o título mansfieldeano porque você sabe que eu li ultimamente as cartas da Katherine. Mas acho que não. Para as mesmas palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu estivesse lendo então Proust alguém pensaria num lustre proustiano (meu Deus, ia escrevendo proustituto!), numa dessas pequenas coisas a que ele dá tanto sentido mas sem dar nenhum valor sobrenatural. Se estivesse ouvindo Chopin, pensaria que meu lustre era um desses de grande salão, com bolinhas delicadas e transparentes, sacudidas pelos passos de moças doentes e tristes dançando. O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. Assim, eu estava lendo Poussière e encontrei uma coisa quase igual a uma que eu tinha escrito. E agora que estou lendo Proust, tomei um choque ao ver nele uma mesma expressão que eu tinha usado no *Lustre*, no mesmo sentido, com as mesmas palavras. A expressão não é grande coisa, mas nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros. Mas isso não importa tanto. O que importa é trabalhar (...) (LISPECTOR, 2002, p. 62, 63).

Com tais palavras, Clarice Lispector, a priori, nega influências; ao mesmo tempo, reconhece a impossibilidade de originalidade total, de produzir um patrimônio cultural sem marcas de um legado artístico universal, pois as variações das palavras e seus sentidos se conseguem com a gradação das nuances de suas 'cores'. 'Enfeites' de palavras, lustres imagináveis distintos, mas presentes no que 'já está feito' sem, contudo, haver razão para falar em influência direta de um autor no outro; o importante é trabalhar a linguagem, poder alcançar formas de expressão que, mesmo repetidas, dizem algo novo, porque estão em outro texto, em outro tempo, em outro contexto e espaço, lição aprendida também com Jorge Luis Borges, no conto/ensaio "Pierre

Menard, autor del Quijote". O homem e sua linguagem carregarão a marca da semelhança não importa a forma de expressão, e a sequência linear do tempo não é de todo favorável a quem vem por último, a quem escreve na hora presente, e se encontra em espaço periférico de formação/escrita.

Quanto à resposta para a 'reclamação' de Lúcio, Claire Varin parece concordar tacitamente com a alegação de Clarice, estabelecendo uma comparação com *Perto do coração selvagem*: "o título, apesar de seu significado, já nos remete a uma forma de empobrecimento de que Clarice é consciente" (VARIN, 2002, p. 119). Não obstante, a escritora se confessa 'pobre', o amigo é que nunca foi convencido disso, portanto tal 'pobreza' é anterior ao segundo romance, existindo na escritura do primeiro. Mas a questão, no que diz respeito à linguagem, é mais profunda e provocadora. Se o primeiro romance ganhou o título 'doado' por amizades literárias, o de 1946 foi batizado pela própria autora, numa demonstração de objetividade (enganadora, se comparado ao texto em si) e num ato de burilar a linguagem. Desse modo, o lustre de Clarice, deliberadamente pobre no título e nas descrições, como para não poder formar a imagem mental bem definida nos leitores, é ao mesmo tempo uma 'aranha escandescente', 'grande', inflamada em seus muitos pontos de irradiação de luz, que captava o olhar da protagonista Virgínia:

> Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance – o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez – enquanto ela corria atravessando a sala – ele era uma casta semente. O lustre. Saía pulando sem olhar para trás. (LISPECTOR, 1995, p. 14, 15)

A alegada pobreza do título, do lustre e da personagem Virgínia, simplória e pouco inteligente, é apenas aparente, assim como da própria escritora, apesar de sua tentativa de convencer Lúcio Cardoso do contrário. Como a emblemática aranha evocada no lustre, a capacidade perceptiva em Clarice é elevada a grande potência; e compreender o ser, mesmo o mais 'pobre'– ou a impossibilidade de tal feito – é o que pode gerar a narrativa poética do exílio lido nas entrelinhas do discurso clariceano nas cartas e em seus textos.

A vida na Europa começou para Clarice sem o glamour que outros esperavam; para ela, a adaptação era difícil, e isso impactava diretamente em seu trabalho:

> Assim não tenho gostado verdadeiramente da Itália, como não poderia gostar verdadeiramente de nenhum lugar; sinto que há entre mim e tudo uma coisa, como se eu fosse daquelas pessoas que têm os olhos cobertos por uma camada branca. Sinto horrivelmente ter que dizer

> que esse véu é exatamente minha vontade de trabalhar e de ver demais. Um dia desses pensei com tristeza de como é genial a tortura da mediocridade... Sinto tanto, tanto ser tão fraca. Gostaria de tal, de tal forma poder trabalhar sem parar. Mas não consigo, as coisas me vêm esparsas – e além disso eu de tal modo desconfio de mim , com medo de escrever facilmente com a ponta dos dedos, que nada faço. (...) Eu queria fazer uma história cheia de todos os instantes, mas isso sufocava o próprio personagem. Acho mesmo que meu mal é querer ter todos os instantes. (LISPECTOR, 2002, p. 63)

Trabalhar e apreender o instante com a linguagem – este seria o desejo de Lispector, mas temia por seus 'personagens', pelo próprio texto. De fato, em *O lustre* parece haver uma primeira experimentação do que bem mais tarde, em *Água-viva*, apareceria como o instante-já, e a pouca compreensão de Virgínia seria a forma de salvá-la de 'sufocar' com a apreensão de todos os instantes, quer os percebesse sozinha ou em sua relação com o espaço e as pessoas. Quanto a Clarice em seu novo ambiente, os longos 'instantes' se arrastavam na vida no Consulado, nas recepções e exigências a que a esposa de um diplomata se via submetida. No contexto em que vivia, as "tragédias, situações de guerra e das pessoas" a perturbavam 'intimamente', mas a escritora não via como alternativa uma literatura engajada, de cunho político ou social:

> Mas ao mesmo tempo que sinto necessidade de fazer alguma coisa, sinto que não tenho meios. Você diria que eu tenho, através do meu trabalho. eu tenho pensado muito nisso e não vejo caminho, quer dizer, um caminho verdadeiro. Talvez eu não esteja vendo o problema maduro, pode ser que a solução venha daqui a anos, não sei (LISPECTOR, 2007, p. 114).

Permanecendo em Nápoles por um ano e nove meses, trabalhou como voluntária, cuidando de soldados em recuperação e, por morar no Consulado, sentia como a presença de outros era meio sufocante, "onde nenhum minuto se respirava sozinha". Num ambiente semelhante, a menina Virgínia também anseia a solidão em Granja Quieta, um contraste com o que a residência na cidade italiana podia oferecer. Uma idéia semelhante já havia aparecido em uma carta a Elisa, estando Clarice ainda no Rio em maio de 1940: a ausência de Elisa a deixava com o pai, mas ainda assim menciona estar "aqui muito sozinha ('neste enorme casarão', acrescentaria uma personagem romântica de Delly)" (LISPECTOR, 2007, p. 19). Obviamente, a personagem romântica de literatura cor-de-rosa é evocada de modo irônico; não obstante, a imagem de solidão do enorme casarão reapareceria em *O lustre*, subvertida e ampliada para toda uma gama de subjetividades e "poderosa transposição artística", empregando a expressão de Alexandre Eulalio (1961, p. 20). A solidão, motivo de

reclamação da jovem Clarice, converte-se em força e desejo de Virgínia, a criança cujo entorno evoca um campo semântico semelhante de isolamento e quietude.

A escrita de *O lustre* passou por etapas concomitantes com as viagens de Clarice. Ainda em Belém, em julho de 1944, alguns problemas conjugais são tema de uma carta enviada a Tania, confessando querer voltar ao Rio, tocando no tema 'separação' e fazendo ligeira menção ao livro: "Me faria bem passar um tempo aí, trabalhando na *Noite* ou não trabalhando, alugando um quarto num hotel bonzinho, dando um fim ao meu livro – que se sair de modo que me agrade um pouco será dedicado a você" (LISPECTOR, 2007, p. 37). Desde Roma, em janeiro de 1945, escreve a Elisa e demanda a leitura do livro da irmã (*Além da Fronteira*, publicado pela Editora Leitura): "Estou louca para ler e espero que ele seja bem compreendido pela crítica e bem aceito. Muitas vezes é uma questão de sorte de circunstâncias o que faz com que um livro seja compreendido nas suas intenções" (LISPECTOR, 2007, p. 46). Inquieta, a escritora fala de seu segundo romance, aguardando avaliação das parentas próximas: "Peço-lhe que apresse um pouco a leitura de meu livro por Tania e que você o leia também rapidamente. E que me diga, sem magnanimidade, o que pensa" (LISPECTOR, 2007, p. 46).

Em maio do mesmo ano, feitas as leituras, Clarice comenta, expondo algumas considerações sobre *O lustre* e sua personagem central:

> Quanto ao livro sei que nós não podemos ler os livros uma da outra como crítico, mas sempre como irmã. Agora o caso do Miguel. Eu ri quando você disse que não convida o seu porteiro. Eu também não... E se você quisesse convidar, eu ficaria espantada. Mas, querida, a Virgínia era uma pessoa que podia convidar. Ela podia ler com ele; ela era uma pessoa inculta e sem inteligência – ela podia ler com ele a Bíblia. E podia recebê-lo porque ela era da mesma espécie dele. A vida dela na Granja era uma vida sem sociedade, onde os vizinhos eram a amizade. Sei perfeitamente que você não devia recebê-lo e nem está pensando em diferença de classes, etc. Sei que você quer dizer que, com ou sem motivo, na vida real ninguém faria isso. Mas é que Virgínia era tola e mais do que simples – simplória. Você concorda? (LISPECTOR, 2007, p. 49)

Depreendo da carta que Clarice sente necessidade de explicar algo do caráter e das atitudes de sua personagem, defendendo ao mesmo tempo o texto como um todo. Claro está, ela o faz num círculo íntimo, aparentemente retirando toda a crítica aprofundada que se deveria à literatura, e preocupando-se com as questões que de alguma forma feriam a sensibilidade da irmã mais velha. Despojar Virgínia de inteligência é o recurso para salvá-la desde a infância, para lhe permitir sua fluidez e

suas migrações, a modo de diáspora e exílio, decretado diretamente pelo pai, indiretamente por Daniel, ou buscado subjetivamente. Elisa Lispector, também escritora, parece deixar de lado as preocupações mais profundamente literárias para enveredar por um território mais contido de sua crítica, atendo-se a questões de ordem superficial, como as relações do texto ficcional com a verossimilhança – ou a própria realidade, quando se surpreende com as ações de Virgínia, atos que 'na vida real ninguém faria. ' De fato, Elisa parece demonstrar variados pudores com a obra da irmã, aclamada pela crítica desde sua estreia como romancista. Acerca do segundo romance, Clarice insiste em longa carta em dezembro de 1944: "Diga ... se o livro chegou bem. Você leu?" (LISPECTOR, 2007, p. 66) Sobre o da irmã, em janeiro de 1945, pergunta, preferindo manter a conversa girando sobre assuntos de publicação, não propriamente literários : "Querida, como vai o seu livro? Não me quer falar nele? Gostaria tanto de saber quando será publicado, e se está tudo correndo bem! Diga-me qualquer palavra." (LISPECTOR, 2007, p. 71)

Por fim, em carta de 19 de março de 1945, comenta a resposta da irmã quanto a *O lustre*:

> Sua apreciação sobre o livro é animadora demais, ao meu ver. Você tem o célebre medo de ferir e entristecer e diz pouco ou quase nada. Mas eu lhe agradeço do mesmo modo e compreendo muito bem o seu pudor e a sua delicadeza. Não sei como fazer o livro amadurecer +. Se livro fosse como maracujá, punha-se na gaveta... e ficava em vez de "maracujá de gaveta", livro de gaveta. (perdoe essas letras que parece estarem saindo enormes, mas é que eu escolho as posições mais difíceis para escrever e nunca a normal). Como você diretamente não tem coragem de me dizer o que acha realmente, diga-o se quiser a Tania que me transmitirá. Pelo que sei Tania vai me mandar uma lista de observações, o que eu estou esperando ansiosamente. (LISPECTOR, 2007, p. 76)

A partir desta resposta de Clarice, evidencia-se um jogo com a linguagem e a escrita; imediatamente após afirmar não 'saber' como amadurecer seu livro, brincando com a idéia do 'livro de gaveta', a escritora abre um parêntese para pedir à irmã que a perdoe pelas letras, enormes, justificando-se por nunca escolher a posição normal para a escritura. Leio, ademais, nas entrelinhas, com minha liberdade de leitora, que é como se Clarice na verdade escrevesse: 'não posso colocar meu livro na gaveta e esperar que amadureça, porque já está maduro, ou é assim que deve ser – ou que eu quero que seja; perdoe, mas é que escolho a linguagem e a expressão mais difíceis, nunca escrevo a literatura que outros acham normal'. Mesmo aos seus próprios olhos existe uma forma

de ‘escrever em posição normal’, segundo padrões esperados ou exigidos, porém não há razão para fazê-lo. E nisto, a mais nova das Lispector se distingue.

Clarice não se considerava crítica, nem de sua obra nem de outros. A Lúcio Cardoso havia escrito, em março de 1945, sobre o livro do escritor, intitulado *Inácio*:

> Li seu livro numa só tarde, naturalmente sem interromper. A princípio tinha dificuldade de lê-lo tão trágico me parecia porque é escrito na primeira pessoa e eu tinha a impressão de que o rapazinho era você[35]. (...) Aos poucos fui me acostumando e afinal separei você de seu livro. (...) Gostaria de ler críticas a respeito. Como não sou crítica nem um pouco, minha opinião sempre se condensa melhor depois de ler uma crítica (quer dizer, minha opinião falada), qualquer que seja minha opinião, contrária a qualquer crítica. Compreende? (LISPECTOR, 2002, p. 70)

Partir de uma crítica especializada para tecer uma opinião contrária, eis a concepção clariceana acerca de suas impressões das obras literárias. De fato, é o que parece fazer ao falar de seu segundo romance, aguardando tão ansiosamente uma palavra das irmãs. Entretanto, sua posição será contrária a qualquer crítica, defendendo sua escritura sem levantar bandeiras. Mas Clarice passará a revisar seus textos, embora não tão imediatamente. E, com a natural ansiedade elevada pela distância e pela impossibilidade de estar presente ao lançamento dos livros no Brasil, terá especial interesse nas críticas publicadas sobre eles, solicitando às irmãs que as enviem. Deste modo, é útil analisar brevemente o que foi dito à época de publicação de *O lustre*.

## 3.2 – *O lustre* e a crítica: por entre a narrativa poética e o cruel realismo

Em uma das primeiras críticas feitas a *O lustre*, em 14 de julho de 1946, no jornal *O Estado de São Paulo* (depois republicada na revista *Remate de Males*, em 1989), em tom elogioso, Gilda de Melo e Souza afirma que

> **O lustre** é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca – do sentido da vida, da perfeição do ser – os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de “ultrapassar o mundo do possível”, etc. Para desenvolvê-los, a sra. Clarice Lispector (...) usa (...) a psicologia em análise. Pertence ao grupo (...) de romancistas que (...) se concentram nos reflexos dos acontecimentos no interior de cada personagem, dissecando emoções,

[35] Esta consideração é interessante porque em *A paixão segundo G.H.*, romance publicado em 1964, Clarice emprega uma narradora em primeira pessoa, alterando sua forma de escrita até então, e não apenas por este motivo. Mas, no que tange ao uso da primeira pessoa, apesar de ter confessado a Lucio a impressão de ver no rapazinho da ficção o amigo escritor, parece não temer que o mesmo lhe acontecesse, e escreve seu texto de tal forma que se torna difícil ler a *persona* de Clarice em G.H., ou pelo menos não é tão evidente.

> sentimentos e estados de alma, mecanismos de inteligência e agonias do espírito. (...) a grande originalidade da sra. Clarice Lispector (...) vem da descoberta de um estilo extraordinariamente pessoal e rico com que pretende traduzir a complexidade psicológica e fixar o imponderável. (SOUZA, 1989, p. 171)

De certo modo, a percepção da crítica direcionada à psicologia possibilita a leitura dos primeiros indícios da poética do exílio na obra clariceana, bem como a incursão pelo campo da Psicanálise em suas relações com o assunto. 'Tema de busca', tema de 'desencontros', que põem em relevo a sensação de desenraizamento e existência isolada, em relação direta com o lócus, o espaço circundante: o espaço de exílio; busca de sentido da vida marcada por desencontros, numa espécie de propagação em espiral, em ondas, sempre ampliando, quanto à indicação da complexidade da condição humana metaforizada na idéia de exílio que a linguagem tenta descrever, mas sem dar totalmente conta de fazê-lo, premente e subjacente ao tecido do narrado. O problema da linguagem aparece evidente, pois prevalece "a oposição, de certo modo irreconciliável, existente entre o mundo da palavra e o mundo contraditório do espírito, ensaiando para o problema uma solução pessoal" (SOUZA, 1989, p. 171) Assim, é do ensaio de explicação pessoal que se delineia o início de uma narrativa poética de exílio sobreposta ao modo peculiar de expressão de Lispector, *na* e *através da* linguagem, conforme esboçado desde *O lustre*: seu objetivo seria a pretensão de "traduzir, não o que existe de simples e lógico no mundo, mas de complexo e contraditório" (SOUZA, 1989, p. 171), atenta ao que torna únicos os objetos, específicas as emoções, no intuito de enriquecer os sentidos (do texto, da linguagem) e as percepções (ligadas às emoções e, sobretudo, à abstração) possíveis.

É digno de nota que autora da crítica de 1946 não se furtou a recomendar reparos ao dito romance, e o ponto crucial pareceu se concentrar no que tange às limitações de gênero, além do abuso de qualificativos e o exagero de sutileza psicológica em dados momentos; com respeito ao primeiro, para Gilda de Melo, *O lustre* "se situa exatamente naquele limite vago e impreciso entre a prosa e a poesia" (SOUZA, 1989, p. 172), e por empregar os recursos poéticos na prosa, sem o devido equilíbrio, tornou-se o que Sérgio Milliet chamou (acertadamente, em sua opinião) de "bela e exaustiva sinfonia" (SOUZA, 1989, p. 172). É uma análise datada, dando as impressões da crítica sobre o estilo novo e complexo, próprio e desconcertante de Clarice Lispector, ainda bastante marcado pelo necessário discurso teórico acadêmico. Deslocados no tempo, hoje podemos avaliar os comentários com a vantagem do conhecimento que sofreu

mudanças e ampliações, através de novas teorias e novos entendimentos, para compreender que a crítica de então não poderia ser diferente da avaliação feita, afirmando que há momentos em que

> Clarice Lispector, à força de querer ser lúcida, se equilibra perigosamente entre o hermetismo e o cabotinismo. Seu estilo, que em toda a descrição de Virgínia (páginas 184 a 189) alcança uma pungente dramaticidade, aqui como que se desfuncionaliza. E presenciamos apenas a glória da sutileza e a sutileza pela sutileza. (SOUZA, 1989, p. 173)[36]

Mostrando mais claramente o que a crítica apontava como ponto forte, esperado em qualquer boa obra de prosa, o parágrafo final da primeira parte do texto de Gilda de Melo afirma categoricamente quais páginas podem ser consideradas "mais perfeitas como realização romanesca", páginas de descrições que seriam "as grandes páginas da sra. Clarice Lispector e também as mais humildes, apegadas às limitações do romance, em que abandona um pouco os personagens às ações de cada um." (SOUZA, 1989, p. 173). Hoje, entretanto, possuímos outra visão sobre o romance moderno, aceitando sua necessidade, como obra de arte, de extrapolar limites fixos, revelando-os menos rígidos do que se desejava.

Claire Varin destaca que o romance de 1946 foi "escrito no rastro do primeiro", sendo dele um "reflexo enfraquecido" (VARIN, 2002, p. 119), afinal "carece de brilho diante da fulguração de *Perto do coração selvagem*. Um (...) bom romance, mas sem repercussão, dissimulado por trás" do anterior; "*O lustre* fica na sombra, apesar do 'prazer enorme' sentido por Clarice ao criá-lo. Julga-o, no entanto, triste." (VARIN, 2202, p. 118). A leitura de Varin aproxima os pólos vida e obra em suas repercussões no texto literário: "a maior parte das notas foram coligidas na América do Sul, depois reunidas na Europa, 'nesses lugares áridos', isso porque Clarice vive longe de suas irmãs, que moram no Rio" (VARIN, 2002, p. 118). De fato, certa 'aridez' era desejada no resultado final, como mostram as notas para a finalização/revisão do livro: 'retirar excesso de adjetivos brilhantes, o excesso do primeiro capítulo, modificar frases excessivamente ricas...' (VARIN, 2002, p. 120). Além de buscar o distanciamento entre Virgínia e Joana, porém, era seu intuito negar a 'pobreza' ou clichês 'modernos': "Ler tirando as palavras 'modernas, as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis." (VARIN, 2002, p. 120) De fato, ler o texto contínuo da

[36] Gilda de Melo está se referindo ao que chama de "exaustiva análise da heroína", Virgínia, "no jantar de Irene", e a "outras minuciosas análises, como a da página 50, e mais caracteristicamente a da página 181." (SOUZA, 1989, p. 173)

infância e depois da vida adulta de Virgínia não é um ‘processo fácil’, talvez também pela ausência de capítulos que forneceriam uma pausa para o leitor respirar e absorver o narrado; o fluir em continuidade certamente acrescentou um aspecto lírico-subjetivo ao romance, o que dificultou uma classificação mais tradicional da obra.

Seguindo essa linha de raciocínio, vale destacar como críticos buscam analisar e enquadrar a narrativa em algum modelo estético. A 9ª edição de *O lustre*, feita pela Francisco Alves Editora em 1998, contém uma apresentação com o interessante título de “O cruel realismo de *O lustre*”, na qual Ana Cristina de Rezende Chiara afirma que

> o realismo de Clarice Lispector fala (...) de um real indeterminado, inorganizável, onde o aleatório e o acaso, que jamais fazem parte das narrativas tradicionais, são constantes narrativas. Fala de um real indistinto e desordenado, onde nada é estável, nada está preestabelecido. Esse realismo provoca, no leitor, uma sensação de estranhamento. E o estranhamento a que está submetido o leitor é a mesma sensação compartilhada pelas personagens. (CHIARA, 1998, p. 01)

Sem dúvida, há mais implicações advindas da análise que indica que em *O lustre* são os acontecimentos internos que se revestem de importância, o que torna o texto mais complexo e cheio de armadilhas para o leitor, numa captação distinta do real, deixando-o ‘indistinto’. Do ponto de vista do texto, será preciso, portanto, um olhar enviesado como o da menina Virgínia, pois esperar a simples captação do real seria empobrecer o romance. É preciso considerar como a experimentação estética do real parece extrapolada de seus limites, radicalizando a experiência, derrubando a ilusão de apreensão do real, o que talvez fosse esperado na época. Enfim, Clarice demonstra em seu texto algo que críticos como Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 1976) mais tarde indicariam: o romance moderno rompe fronteiras, extrapola molduras, estilhaça a ilusão do real, acabando com a certeza sobre de quem é a voz narrativa e sua pretensão de verdade, ou pelo menos de único ponto de vista possível. Certeza não é mais elemento de nosso tempo, é preciso empreender a busca pelo sentido, reconhecendo como o texto moderno é problemático. Em outras palavras, o romance moderno, se ainda pode ser chamado romance com base na conceituação original, sem a carga de significados que o termo já sedimentou, é fluido como Virgínia. E dentre toda a problemática que desperta, permite uma leitura subjacente através da captação da narrativa poética que começa a tomar forma, distinta ou indistinta, centrada nos acontecimentos internos e na personagem em sua relação com a linguagem e com o mundo exterior.

Esta vertente de estudo sobre *O lustre* parte do pressuposto de que seu segundo romance, escrito nos anos de 1940, é um exercício de escrita que se pauta em um realismo muito próprio da autora, guiado por princípios impressionistas, o que aproxima seu texto da pintura de quadros que buscam captar algo da realidade, perpassado pelas impressões do artista. Moisés Gonçalves dos Santos Júnior, em recente dissertação sobre o segundo romance de Clarice, não se esquece de, ao traçar um pequeno 'perfil' da escritora, mencionar sua inclinação para as artes; enquanto morava na Europa, Clarice visitava museus e galerias de arte com freqüência, mas a presença de uma 'linha melódica' desde o romance de estréia já é indício de que seu gosto nesta direção provavelmente estava arraigado antes de sua ida para o exterior. Neste aspecto, seja por influência familiar direta ou por gosto particular, outras artes – como música, pintura, escultura, até mesmo o cinema – sempre se deixarão revelar em sua literatura[37]. De modo mais amplo, é possível estabelecer uma comparação entre a narrativa publicada em 1944, no Brasil, com a retomada da estética realista difundida no país no século XIX, evidenciando como este evoluiu nas primeiras décadas do século XX, transformando-se na ficção de escritores como a ucraniana naturalizada brasileira.

Para os atuais leitores de nossa literatura, parece ser difícil encontrar algo novo, ainda não dito sobre a obra e o fazer ficcional de Clarice Lispector. Dentre tantos comentários, análises e críticas, no entanto, parece-nos válido destacar aqueles que fazem referência ao modo como a escritora se vale da linguagem para apresentar a seus leitores palavras com grande poder sugestivo, visto seu poder de evocar imagens, embora incomuns e pouco usuais, transformando sua forma de representação da realidade, distanciando-se de uma ideia simples ou simplista de figuração, retrato ou paisagem. A protagonista, por exemplo, não é retratada com formas e características definidas, pois a informação inicial e crucial para defini-la é a impressão de sua 'fluidez': "Ela seria fluida durante toda a vida" (LISPECTOR, 1995, p. 7), permitindo ver como a narrativa que apenas começa terá esta mesma característica, uma fluidez que poderá causar estranhamento em leitores (de então e atuais), caso esperem um romance mais pautado na sequência de ações ou, mesmo sendo 'introspectivo', não se revista de tantos recursos poéticos que o façam ser mais sugestivo do que descritivo. O tempo também sofre ruptura com o transcorrer natural dos minutos: "um instante morto

[37] A menina Joana dança ao som duma "música inexistente e ritmada" (p.14); a adulta (ou é o narrador?), 'lembra-se de um estudo cromático de Bach e perde a inteligência' (p. 21); G.H. é escultora; em *A hora da estrela* há uma 'melodia cantabile'.

estendeu longamente as coisas. Ela e Daniel eram dois pontos quietos e imóveis para sempre". (LISPECTOR, 1995, p. 9)

Clarice Lispector escreve com um fundo musical, interessante recurso que desperta os sentidos para captar as nuances do texto. Luciana Picchio, em ensaio de 1989, destaca:

> A leitura de Clarice é difícil e trabalhosa. Exige do leitor a mesma atenção concentrada e tensa, mas também o intenso abandono que se intui presente no ato da escrita. Se Clarice escreve com o corpo, o seu leitor não pode lhe conceder apenas a fria racionalidade de seu intelecto. Deve deixar-se invadir, aceitar a agressão. Escrita-música: mas não a harmonia apolínea e ritmada de Mozart: antes o misterioso, sensual, turvo, mortífero magma mozartiano. Com repentinas iluminações, sulfúreas fosforescências de fogo fátuo. (PICCHIO, 1989, p.18)

Na tentativa de entender sua escritura e o poder de sua leitura, os limites entre as artes se desvanecem, e Clarice se vale da percepção corporal, aliada à intelectual, para compor sua poética narrativa. Na experimentação do texto pelo leitor, outros recursos são necessários para a fruição da passagem do tempo, para a sucessão dos quadros ao lento sabor do relancear do olhar, da atenção despertada pelas sensações evocadas... Sem dúvida, outro nível de percepção que apenas o intelecto tornaria parcial. Em *O lustre,* assim como nos demais romances, "há uma busca, uma demanda, mesmo no sentido místico-iniciatório do termo: (...) o caminho de Virgínia rumo à morte predestinada" (PICCHIO, 1989, p. 18,19). A ideia de passagem, de caminho, de território, está presente; de fato, Virgínia é uma personagem que se constrói exatamente na relação com o 'outro', pessoas e/ou lugares, desde os mais restritos e próximos, aos mais amplos e distantes.

Se, segundo o que podemos depreender dos estudos de Georg Lukács (1965), o realismo literário do século XIX se vale menos da narração do que da descrição, para distinguir e ordenar, fazendo que esta última, antes "um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno)", chegasse "a se tornar o princípio fundamental da composição", pois os acontecimentos narrados poderiam "ser importantes por si mesmos", mas também "importantes para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizavam e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida humana de tais personagens" (LUKÁCS, 1965, p. 49, 50), assim, a narrativa era conduzida de modo que o escritor guiasse o leitor através do reconhecimento de ações e acontecimentos que lhes seriam, até certo ponto, familiares:

> Constituíamos o público de certos acontecimentos nos quais os personagens do romance tomavam parte ativa. Vivíamos esses acontecimentos. Em Flaubert e em Zola, os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos – e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os observamos. (LUKÁCS, 1965, p. 50)

Como resultado, o leitor não irá se defrontar com "um reflexo exato e profundo da realidade objetiva, e sim com uma banal deformação de suas leis" (LUKÀCS, 1965, p. 57), devido ao modo como o escritor concebe seu mundo ficcional, com certa base no 'processo social', relacionando-o com os 'destinos individuais' e, por fim, "para o conhecimento prático do homem na sua vida cotidiana (...) essa verdade da vida só se pode manifestar na *praxis*, no conjunto dos atos e ações do homem" (LUKÁCS, 1965, p. 57). Para Lukács, "só a *praxis* humana pode exprimir secretamente a essência do homem", e é somente através dela

> que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *praxis*. A poesia primitiva (...) parte sempre do fato fundamental da importância da *praxis*; ela sempre representou o sucesso ou o fracasso das intenções humanas na prova da experiência e disso discorreu a sua profunda significação. Ainda hoje, a despeito dos seus pressupostos frequentemente fantásticos, ingênuos e inaceitáveis para o homem moderno, essa poesia continua viva, por colocar no centro da representação exatamente este fato fundamental da vida humana. (1965, p. 57, 58).

Mas a literatura de Clarice Lispector rompe com esses critérios estéticos e faz uma representação da realidade de modo diferente do todo determinado e organizável via *praxis*, como quer Lukács, e prezado pelos realistas, pondo em evidência um exercício de rejeição da determinação de sujeitos, objetos, ações. Ao contrário, as grandes ações não são o foco de sua narração, ao passo que as descrições são centradas na introspecção, no desenrolar de imagens tal como são percebidas pelas personagens e na impressão que lhes causam, como ocorre com Virgínia, na longa cena do jantar na casa de Irene:

> E assim pois aqueles homens e mulheres reuniam-se um instante naquela sala castanha – ocorreu-lhe com um suspiro. Disse com voz clara e agradável – ela que estava longe da Granja, longe do próprio nascimento, nadando num líquido desconhecido mas nadando:
> - Quer me passar as azeitonas.
> Foi então que as coisas se tornaram verdadeiras. Quem a obrigara a falar, quem: poderia chorar assustada e cansada nesse instante porque se havia uma frase estranha de se dizer seria: quer me passar as

> azeitonas. As coisas fugiam dela brilhando à distância, a mesa refulgia nos talheres e vidros, todos inclinavam as cabeças para os pratos sorrindo, ela exausta de sorrir sempre de leve sem nunca dar uma gargalhada – o rosto liso, grande e corado. (LISPECTOR, 1995, p. 111)

Nos detalhes das impressões de Virgínia, o aleatório e o acaso saltam para o primeiro plano; o real torna-se indistinto e desordenado; nada é preestabelecido e tudo é instável. Em vários momentos, pode parecer que a escritura de Clarice se encontra, sobretudo, um patamar acima do real, entrando, talvez, na esfera do surreal. Qualquer marca deste surrealismo, portanto, seria uma forma de poeticamente narrar a experiência, o próprio contato abstrato com o surreal, uma explicitação do conteúdo simbólico das ações e das percepções da personagem. Luciana Picchio permite esse pensamento ao afirmar que, apesar das constantes aproximações e comparações com outros escritores, "todos o sentiram, ninguém escreve como Clarice" (PICCHIO, 1989, p. 19). Em seu ensaio, Picchio afirma:

> poucos escritores sabem canalizar entre as resistentes margens das palavras um rio tão cheio de experiência humana, de sensualidade espiritual. Clarice parece-se só consigo mesma, alcança por sua conta seus referentes, manuseia quase e só a própria experiência individual. Nesse sentido, os chamados que, de um livro para outro, vêm de uma imagem, de uma anedota, revelam que aquele episódio, aquela sensação foram vividos pelo eu-Clarice num determinado momento de sua vida, ainda antes do que pelo eu-narrador de cada livro, da história individual. (...) Poder-se-ia dizer o mesmo do surrealismo de Clarice. Certo, não poucas páginas, sobretudo dos romances, possuem uma clara marca surrealista, mas apenas pela sua qualidade, ou melhor, essência onírica. (...) Testemunhos de um surrealismo individual reinventado in Clarice, antes que um surrealismo de escola, aprendido por Clarice. (PICCHIO, 1989, p. 19)

O nível de supra-realidade pressentido em momentos de solidão de Virgínia pode ser lido como essa reinvenção em Clarice, não um escolha minuciosa de palavras evocativas, a criação de uma atmosfera de sonhos e de irrealidade, mas uma forma de penetrar o espaço vivo da linguagem, da palavra que nomeia, concede poesia e vida ao narrado. No romance de 1946, compelida pelo irmão a cumprir a determinação da Sociedade das Sombras no porão escuro, a menina Virgínia para lá se encaminhou lentamente, "empurrou sua grade e mergulhou no cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeira e móveis velhos. (...) O bafo dos baús arquejava, um cheiro de cemitério subia das lajes do chão. (...) Os pássaros lá fora cantavam, mas isso era o silêncio" (LISPECTOR, 1995, p. 68, 69). Convertida em narrativa poética, a experiência não é exatamente uma vivência, é a linguagem em pleno uso, num nível de

abstração que permite a aproximação com o ‘eu’ íntimo, profundo, no limiar entre a vida e a expressão.

A narrativa se concentra, neste momento já delineado, na menina no porão, e esses minutos de leitura transcorrem, não como um mergulho na consciência da personagem ou da voz narradora, mas no questionamento sobre a expressão e os limites de uso da linguagem:

> Para pensar profundamente alguém devia não se lembrar de nada em particular. Purificou-se de lembranças, quedou-se atenta. Como para ela era sempre fácil nada desejar, manteve-se parada sem mesmo sentir as sombras negras do porão. Foi-se distanciando como numa viagem. Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras, um céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura. Às vezes, como ligeiras nuvens, soltas do fundo, o céu era atravessado pela vaga consciência da experiência e do mundo fora de si mesmo. (LISPECTOR, 1995, p. 69)

O leitor deve lidar, portanto, com a imprevisibilidade da narrativa clariceana, que contrasta com a previsibilidade das personagens e suas ações, porque a ausência de ações em sequência propicia que as descrições mais ou menos estáticas, como a ida e permanência de Virgínia no porão, saltem para o primeiro plano da leitura, colocando em evidência a instabilidade interna das personagens, ou seja, sua inquietação, mergulhando em seus pensamentos e sensações, como um fluxo de consciência conduzido liricamente. Mergulhada na experiência de pensar profundamente – embora sequer tenha certeza de que o esteja de fato fazendo, em seu ‘pensamento sem palavras’ –, distanciando-se das lembranças, boas ou más, qualquer preocupação de Virgínia se dá numa ‘consciência à parte’, movendo-se “acima de seus próprios conhecimentos” e, assim,

> ela podia pensar em todos os sentidos; fechando os olhos dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo o espaço aberto – isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se. Seria isto pensar profundamente – não ter sequer um pensamento a trazer à superfície... O silêncio erguia-se cinzento e leve. (LISPECTOR, 1995, p. 69, 70)

Mas a forma de organização proposta pela escritora também sugere uma narrativa pautada em descrições que se desenvolvem como interpretação da realidade, nos moldes da ‘busca pela posição do narrador’ retomada na idéia de Eric Auerbach desenvolvida em *Mimesis* (1987); no entanto, a escrita de Lispector exige do leitor moderno (tanto da época de publicação do livro como do século XXI) uma atitude muito mais participativa, porque interpretativa, das impressões e motivações

conscientes e inconscientes das personagens ao desenvolverem suas atividades corriqueiras, para além do que a mera descrição aponta. Narrar a experiência do silêncio do porão sob o ponto de vista oblíquo de Virgínia é uma espécie de experimentação da morte, um ‘distanciamento como numa viagem’, uma travessia de inversão entre o exílio da vida e a necessidade de expressão da morte. Afastada de pensamentos e percepções, “ficava novamente puro o céu”, um céu que “prosseguia monótono, monótono, decorrendo. Embora sem nenhuma imagem na sua superfície, ele não era imóvel, sua extensão-sem-medida ia se substituindo continuamente como o desenrolar do mar – sempre para diante sem jamais sair de si mesmo” (LISPECTOR, 1995, p. 70).

No plano da descrição, Virgínia mal movimenta o corpo, estirando-se num canapé, com a cabeça numa posição incomum, mais baixa que os membros, observando o que havia no porão; tudo o que vale a pena descrever, além de sua forma de buscar o pensamento profundo dentro de si, agora condensado na imagem do mar – vasto e inquieto, mas contido, é que no cômodo ‘viviam bacias, poeiras e móveis velhos’, além de “roupas negras de um luto antigo” (LISPECTOR, 1995, p. 69), perto de onde havia se sentado; enquanto jaz deitada, “o rosto pálido sem expressão”, a menina contemplava, “numa clarividência incômoda”, as “roupas negras pendentes, banqueta de piano, bacia enegrecida, boneca sem pernas, lâmpada, copo” (LISPECTOR, 1995, p. 70). A imagem da morte retorna através das roupas negras, o luto já presentificado nas roupas e na cor; o fundo sonoro apenas seria mera sugestão, sem nada mais que o evidencie a não ser por meio da banqueta do piano, ao lado de outros objetos abandonados, quebrados e esquecidos. A lâmpada está lá, mas, inócua, é um mero objeto sem serventia, simples sugestão da claridade que de fato não fornece – a ‘clarividência’ vem da própria menina em sua contemplação do espaço circundante.

Ao sair do porão, dele se libertando, Virgínia “sorriu debilmente. Da escuridão para a luz – este era um dos acontecimentos que mais a alegravam, a alegravam... No fundo o que a tornava contente era não ter tido êxito a experiência. Decerto Daniel a obrigaria a voltar no dia seguinte e de novo férias...” (LISPECTOR, 1995, p. 71) A experiência de Virgínia é como uma permanência na morte e um retorno à vida – ‘da escuridão para a luz’; mas o que ela anseia, diferentemente do esperado, é a permanência na sombra, como um retorno à origem. Voltar ao ‘amado e não temido’ porão, por ordem e consentimento de Daniel, seriam ‘férias’, uma espécie de exílio ansiado, a forma de experimentação com a qual a menina ultrapassa todo pensamento, lembrança, esforço ou alegria.

A narrativa de *O lustre* aproxima-se da forma de representação que introduz a vida cotidiana e as tragédias estáticas, sutis, sem catástrofe, bem como a experiência do tédio, primeiramente naquele espaço reservado e provinciano de Brejo Alto, e depois também na cidade, onde vemos a Virgínia adulta. A descrição minuciosa, o caráter de representação de ações, de seres animados e inanimados conforme sua disposição no mundo real também estão presentes no texto mencionado. As cenas se sucedem em lentidão, assim como o fluir das horas, e mais ou menos se encaixam, dando a impressão de um enquadramento através da lente de uma objetiva, o que equivale a dizer que a leitura de *O lustre* transcorre como a lenta passagem de quadros, ou de fotografias, diante dos olhos do leitor. Os momentos descritivos não narram muitas ações; são como elementos que irão compor o quadro do cotidiano, apresentando um espaço social que se harmoniza com as personagens, em especial Daniel e Virgínia, e se mostram importantes para a invenção do meio, dos quadros do cenário e da vida cotidiana da infância das crianças.

Desde a frase inicial, o narrador mostra como o livro será dirigido a captar o visual, mas nada será uma cópia fiel. Pelo contrário, fluidez, falta de contornos precisos, embaçamento, olhar desviado, sombras, darão a tônica das imagens descritas; liquidez, contornos com a alusiva ideia de jogo de luz e sombras, a possibilidade de dissolver a imagem do mundo: elementos que constroem um texto com linguagem literária que se aproxima da imagem visual. A própria personagem se apresenta como essa imagem fugaz, assim como o casarão, a paisagem, a cidade grande.

É muito emblemático que a própria protagonista tenha um certo defeito no olhar, pois em Clarice Lispector o olhar se converte em elemento essencial para uma estética que poderia ser caracterizada como sendo de filiação realista, pois este ajudará a configurar o mundo e os objetos/sujeitos que o comporão. No texto da escritora brasileira, o exercício da leitura é realizado a partir do vaguear dos olhos pelas cenas que se desenvolvem – mas não se desenvolvem em ações –, para delas extrair uma interpretação. A autora, sem dúvida, se destaca ao criar as imagens que farão a ponte entre mundo real e mundo ficcional invocado na imaginação leitora, numa forma própria de uso da estética realista. O olhar do leitor, então, também foge ao convencional, pois de outro modo a primeira impressão de estranheza do texto literário não permitiria a apreciação de todas suas nuances. A forma de olhar deve, portanto, assemelhar-se ao olho de Virgínia, após espiar a caixa de aranhas de Daniel, em mais um dos jogos cruéis de seu irmão, quando ameaçava com a abertura da caixa a qualquer

desobediência de sua parte. Uma primeira vez Virgínia espiou a caixinha, entretanto "recusou enojada. Mas terminou colando um olho no buraco da caixinha e nada vendo senão movimentos vagarosos na escuridão." (LISPECTOR, 1995, p. 37). Somente depois de mencionar que um dia a caixa afogou-se na água da chuva que invadiu o esconderijo e Daniel decidiu se desfazer de suas aranhas, o narrador nos informa que

> o olho com que ela espiara as aranhas doía. Durante dias lacrimejara torto, caído e de manhã ela não podia abri-lo até que o calor do sol e de seus próprios movimentos acordava-o. Inchou depois, insensível e sem sangue. Quando tudo passou, já não era o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e menos vivo, mais lento e úmido, mais amortecido que o outro. E se escondia com uma mão o olho são, via as coisas separadas dos lugares onde pousavam, soltas no espaço como numa assombração. (LISPECTOR, 1995, p. 37,38)

A partir de então, o modo como Virgínia vê o mundo é meio distorcido, levemente irreal, fantasmático, o que pressupõe uma nova experiência com o real e com sua representação, sugerida pelo narrador. O olhar, sempre requisitado, pode ser o dos personagens ou do próprio leitor, não importa; importa acompanhar o vaguear dos olhos da voz narradora, que não narrará os quadros vistos como se os representasse tal como são, como se apresentam como um dado da realidade, mas conforme se descortinam diante da subjetividade de Virgínia, de suas impressões acerca do ambiente circundante, como se o narrador, em dados momentos, estivesse colado ao modo de ver da personagem. Visto através de impressões, essa forma de linguagem se aproxima de experiências mais radicais de representação do real que, no contexto de 1940, já haviam sido testadas no cinema e nas vanguardas. É este sentido humano, o da visão, que permite que nas sociedades contemporâneas a imagem exerça um protagonismo muito evidente. A relação entre imagem e palavra, entre palavra e o 'mundo', suas coisas, pessoas e objetos, bem como sua representação, foi uma das mais remotas preocupações e atividades humanas, presentes nas diversas formas de processos de comunicação. Nomear, ou seja, usar a linguagem, a palavra, para referir-se a algo, era lhe conferir o status de existência, mesmo que esta não fosse concreta, revestindo-se de certo valor para os grupos. Dessa necessidade de nomear, de expressar, surge a narrativa poética do exílio clariceano, pautado na condição de humanidade do ser, como mostram quer as personagens em suas inquietudes, quer os reflexos de elementos de biografia da própria escritora no texto, embora secundários. Em Clarice Lispector, a linguagem é o retrato de uma ausência, como se evidencia em *A paixão segundo G.H.*.

A ausência representada literariamente, revestida de lirismo poético-narrativo, é o que preenche os espaços, mesmo os total ou parcialmente vazios, conforme metaforizados pelos espaços do casarão. A forma descritiva eleita por Clarice seria uma aproximação de sistemas tanto lingüísticos quanto espaciais conflitantes, se não incompatíveis, inconsistentes, do ponto de vista do romance realista do século XIX. Pouco prováveis neste contexto, Clarice não só faz sua proposição em um romance considerado de 'cruel realismo' (como se retomasse a estética literária do século XIX), como promove sua ampla experimentação, o que só seria possível neste gênero que, segundo Bakhtin, "ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos" (1990, p. 398). A escritora naturalizada brasileira se encontra no rol de autores que permitem ao romance ser este gênero 'vivo', que "parodia outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom" (BAKHTIN, 1990, p. 399).

Portanto, *O lustre* (assim como *Perto do coração selvagem*, o livro anterior de Clarice) se enquadra como um exemplo de romance nestes moldes de gênero 'vivo', não uma forma sedimentada, mas que "introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda inacabado)", já que os gêneros, pela influência do romance, na época moderna passaram a ser transpostos para esta "nova área de estruturação das representações literárias" (LISPECTOR, 1990, p. 400). Eis o porquê da singularidade da personagem Virgínia em sua relação com o espaço representado no romance; alheia em sua ignorância, transita entre os espaços díspares como se não se desse conta das discrepâncias aparentes e/ou intrínsecas, literais e simbólicas, que formam e condicionam cada um. Não obstante, a personagem não consegue estabelecer uma ponte entre os espaços, assim como não pode de fato se conectar a eles: em sua fluidez, escapa a tudo e tudo lhe escapa, sua vida sendo apenas um 'espaço' de passagem, onde tudo é transitório, conduzindo à morte; seu verdadeiro devir é a condição contrária à existência real e concreta, sólida.

Isto não significa enveredar para uma vertente mística ou espiritual na leitura da obra clariceana; de fato, tampouco considerar a questão da judeidade em Clarice acarreta necessariamente esse modo de abordagem como determinante de minha leitura. No entanto, certas análises mais ou menos neste sentido são interessantes, sobretudo porque ajudam a compor um quadro teoricamente mais completo dos textos em questão, para então sugerir a percepção de novos aspectos. Claire Varin, em seu 'estilo não-

acadêmico', concede a *O lustre* um capítulo no qual o considera a 'iluminação do alicerce' do templo clariceano. Em sua explanação, não muito longa, destaco a relação que vê entre o prazer da escrita para Clarice e o que chama de bipolaridade:

> prazer do duplo, procura da alma irmã. Virgínia tem um irmão, Daniel, com que mantém uma relação privilegiada. Depois de Joana, ponto único e solitário no universo, Virgínia e Daniel, "dois pontos quietos e imóveis para sempre" (LU, 8), levantam a questão de ser dois. O mistério do espelho: "bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu" (AV, 93). Joana mira-se antes nas estrelas e surpreende-se no espelho, depois Virgínia anseia, o coração batendo de esperança, por ver-se no espelho "sombriamente brilhante" (LU, 63). É a descoberta de si na alegria causada pela sua própria imagem. Daniel propõe a Virgínia constituir a Sociedade das Sombras: basta ser dois para fundar uma sociedade cuja divisa é a solidão. Duas solidões, o irmão e a irmã, que se compõem contrapondo-se, pois a Sociedade das Sombras "manda" que "vire tudo ao contrário" (LU, 51). É assim que, da costela de Virgínia, Clarice criou Daniel.
> Bipolaridade do masculino e do feminino em Daniel e Virgínia e na relação afetiva de Virgínia com Vicente. Complementaridade homem/mulher e oposição do campo e da cidade, para onde Virgínia dirige-se com seu irmão; lá encontra seu amante e morre finalmente atropelada por um carro. Essa morte terá um duplo tardio em *A hora da estrela*: a nordestina Macabéa, migrada para a cidade grande, é também atingida mortalmente por um automóvel. (VARIN, 2002, p. 119)[38]

De tais considerações evidencia-se uma repetição da solidão do sujeito, iniciada em Joana, agora mascarada em Virgínia. Sim, a personagem se configura em relação ao irmão, mas também ao espaço, do casarão, de Brejo Alto e da cidade grande. Daniel é para ela uma espécie de conexão com o mundo: caminhando até se afastar das casas e da escola, em direção ao campo aberto, "como se faltasse alguma coisa àquilo tudo e ela pudesse completar, (...) gritava para além das montanhas: – Eu!... Daniel!... Mundo!... Eu!..." (LISPECTOR, 1995, p. 57). Para 'completar' o que falta, Virgínia põe a si mesma antes de tudo, logo seguida pelo irmão – no duplo invertido, criado da costela da protagonista, deslocado apesar da aparente dependência de Virgínia em relação a Daniel; e por fim o mundo, o espaço, o último componente para formar a tríade necessária. O grito recebe uma resposta, uma complementação:

> O primeiro grito era difícil como uma primeira ousadia e rebentava o ar em todas as direções. Esperava palpitante, o coração precipitando-se assustado. Mas depois era o próprio campo quem gritava: Eu!...Coisas!... Daniel!...Ela parava. O quê? algum pensamento rápido, um brilho que foge. Queria dizer e embora não soubesse o quê,

[38] As siglas são usadas por Varin para evitar a repetição dos títulos da obras, e visam facilitar as citações. Neste trecho, LU é a sigla para *O lustre*, e AV para *Água-viva*, seguidos das respectivas páginas onde se encontram as citações entre aspas.

> só não dizia porque lhe faltava coragem. Murmurava baixo com uma violência surda: arrh, arrh. Esquecia da necessidade de gritar e sentava numa pedra ainda ardente, à espera de alguma coisa dentro de si. (LISPECTOR, 1995, p. 57)

A ousadia de Virgínia recebe uma resposta que desloca Daniel mais uma vez, preterido por 'coisas' que viriam antes dele; a descoberta do mundo fora de Granja Quieta romperá a 'bipolaridade afetiva' inicial para repeti-la com Vicente, embora permaneça a fragilidade das relações da moça, antevistas na própria família. Ocorrerá o mesmo com o 'eu' solitário, à frente de tudo e de tudo isolado, pois não há uma relação de complementação ('eu e Daniel', por exemplo), mas palavras que representam o ser e o espaço em contigüidade, porém ditos de modo estanque, isolado. O ser no mundo, Virgínia no mundo, pairará solitária, incapaz de superar uma condição que é intrínseca a si e que o 'reflexo' no outro apenas dissimula, mascara, dando a ilusão de complementação e dependência. A relação com Daniel, ou com Vicente, será também a marca de uma ausência, o que acarreta a incompletude, o percurso silencioso e solitário de menina a mulher.

## 3.3 – O caminho do silêncio

*O lustre* é uma narrativa de trânsito e em trânsito. De fato, entre o início e o término de sua escrita, territórios literais, culturais, foram cobertos pela autora. Não apenas a personagem Virgínia estabelece uma trajetória de ida e vinda, da infância à idade adulta, de Granja Quieta para a cidade e de volta a Granja Quieta, da luz para a sombra e da vida para a morte, mas também Clarice o faz, e em mais de um aspecto, inclusive o editorial. Segundo Lêdo Ivo, "a consagração crítica advinda de sua estréia permitiu que o segundo livro de Clarice Lispector, *O lustre*, fosse aceito pela Agir, uma nova editora que surgia sob a direção literária de outro crítico famoso, Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima)" (IVO, 1989, p. 50). Clarice publicara *Perto do coração selvagem* pela editora A noite e, ao conseguir publicar pela Agir o segundo livro, tampouco lhe foi possível fixar-se comodamente para os livros seguintes: "a vendagem decepcionante a forçou a procurar um outro editor para seu terceiro romance, *A cidade sitiada*" (IVO, 1989, p. 50).

Aos olhos da crítica, um lugar que se esperava mais ou menos estável, pela tradição, por um lado, e pelo valor da obra clariceana, por outro, com o caminho aberto por *Perto do coração selvagem*, o segundo romance ajudou a consagrar à escritora um

lugar à parte, isolado e exilado. “Clarice Lispector ocupa um lugar privilegiado e até certo ponto marginal nos quadros da ficção brasileira contemporânea”, afirmou Carlos Felipe Moisés no artigo “Clarice Lispector: ficção em crise” (MOISÉS, 1989, p. 153). Segundo suas considerações, a fortuna crítica de Lispector é unânime quanto a esta afirmação no que diz respeito a seu estilo, de “originalidade notável”, e o que chama de “presença implícita de uma densa reflexão sobre o próprio ato criador” (MOISÉS, 1989, p. 153). Acompanhada por poucos escritores de nossas letras brasileiras, como Guimarães Rosa e Osman Lins,

> na esteira de um árduo processo de diluição ou mescla dos gêneros, que se observa na literatura moderna (...), a obra de Clarice assinala um momento de crise da ficção contemporânea, que põe em xeque a própria consciência individual, enquanto via de acesso à realidade, e atinge especialmente o romance, como estrutura narrativa” (MOISÉS, 1989, p. 153).

Clarice Lispector torna-se esse marco desde sua estréia, mas o segundo romance tem a força de assinalar a presença e continuidade de seu ‘estilo’, conforme observa Carlos Felipe Moisés:

> Na apresentação que faz para **O lustre**, romance de 1946, Tristão de Ataíde chama a atenção para “a mais completa ausência de Deus” na obra de Clarice Lispector. Poder-se-ia acrescentar: completa ausência de qualquer valor absoluto, religioso, moral ou outro, patente no implacável ceticismo e pessimismo que varre o mundo criado pela escritora. Suas personagens, no geral, têm em comum a consciência inquieta e indagadora de quem se vê confrontado com a precariedade do aqui-e-agora, despido de significação para aquém ou além do simples acontecer. A realidade, assim, se lhes oferece como sucessão de fragmentos desconjuntados, que se perdem na direção do vazio ou da morte. A existência humana surge aí como esforço inútil no encalço da unidade e da coesão, que poderiam ser obtidas hipoteticamente, por exemplo, através da conciliação entre tempo interior e tempo exterior. (MOISÉS, 1989, p. 153)

Percebida através da protagonista de *O lustre*, a marca da ausência é um dos pilares da ficção e da linguagem clariceanas. Um Deus ausente, apenas mencionado, mas destituído de força ou valor moral ou religioso, aparece na narrativa, embora a própria menina brinque solitária de fabricar seres, demiurgicamente, substituindo a força criadora da divindade. Neste sentido, Virgínia de certo modo refaz os passos de Joana, ou talvez dê continuidade à trajetória da personagem que, ainda na infância, confessara seu poder à tia: “mas se eu estou dizendo que posso tudo...” (LISPECTOR, 1998b, p. 50), libertando-se de qualquer coisa que não seja a própria vontade.

A linguagem também reflete a ausência, sempre incapaz de nomear exatamente coisas, objetos, realidade e sentimentos e sensações, demonstrado em seu uso sempre 'para dentro', das personagens consigo mesmas, como ocorre com Virgínia (assim como com a avó silenciosa no casarão, a mãe com ar ausente e alheado, mesmo quando se encontra junto aos demais, o próprio Daniel, incongruente e raivoso). O tempo corre em descompasso com a vida interior das personagens, como se não passasse, as estações não mudassem. Tal descompasso desemboca na compreensão da dimensão da solidão individual, ligeiramente percebida pelas personagens, aludida ao leitor. Virgínia é o ser solitário cuja única conexão se faz através do irmão; a intervenção de uma terceira pessoa, uma mulher, na vida de Daniel, rompe o frágil laço entre irmãos, revelando a latente natureza solitária da protagonista. Como Moisés aponta, embora sua referência seja ao conjunto de textos de Clarice, em *O lustre* a realidade narrativa é um conjunto de fragmentos desconexos, marcando ausências, a solidão e o vazio. De fato, a descrição da vida em Granja Quieta, no período específico do inverno – porém o lento passar do tempo e das estações não permita notar grandes mudanças, dá a impressão de como a ficção se constrói em fragmentos desconexos, que não chegam a formar, propriamente, um conjunto:

> no inverno, a vida tornava-se atenta a si mesma, compreensiva e íntima.(...) O ar era úmido, as coisas do quarto isolavam-se através do frio e só a escuridão fundia os móveis. Lá fora a chuva caía sem força, sem cessar. O vidro descido da janela iluminava-se fracamente pela luz dormente do pátio. As gotas escorriam trêmulas, brilhantes, secretas, pela vidraça. Mas as folhas se desprendiam das árvores e arrastadas pelo vento nela batiam num rumor quase imperceptível. Gostaria de contar ou de ouvir uma longa história só de palavras, mas Daniel nesses tempos mantinha-se silencioso e difícil, quase inexistente no casarão. Ela ficava mais sozinha, olhando a chuva. Sentia-se interiormente arroxeada e fria, no seu corpo era lentamente asfixiado um passarinho. Mas isso era tanto viver que as horas decorriam felizes e distantes como se já estivessem marcadas pela saudade. (LISPECTOR, 1995, p. 58)

Novamente, *O lustre* se aproxima de *Perto do coração selvagem*, a infância de Virgínia e a menina Joana, para quem havia "muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando" (LISPECTOR, 1998b, p. 17), entregue à solidão. Mas a descrição, no segundo romance, conduz à criação de uma atmosfera que evoca o vazio, o nada, a ausência, própria da sensação de solidão (não necessariamente sob uma perspectiva negativa), de desterro enquanto falta de conexão com tudo o que preenche o mundo ao redor; entretanto, tudo remete à necessidade de criar um lugar

para um mundo familiar, em busca de liberação do medo por se sentir abrigada. A linguagem é evocada, no desejo de 'contar ou ouvir uma longa história só de palavras', rompendo com a sequência linear que se espera de uma história – o objetivo último da história é pôr em evidência as palavras, a linguagem, e não uma história em si, tradicional, 'vulgar', com o efeito de aproximação da narração de histórias em família. É o que podemos ler também em "Restos do carnaval" (LISPECTOR,1999, p. 83), crônica depois transformada em conto, cuja história de possível fundo biográfico traz para o primeiro plano não a história da menina e sua fantasia de carnaval desfeita no alvoroço da crise de saúde da mãe, mas a linguagem em seus múltiplos significados.

Em *O lustre*, no âmbito pessoal, da fluidez da própria personagem, as sensações podem ser remetidas à noção de desterro e isolamento, desconexão com o espaço e com o outro, embora a percepção do lugar dê passagem e abertura para a conexão com um mundo familiar, mesmo na própria solidão:

> só a janela brilhava quieta, só o ruído molhado incessante. (...) Um vento de gritos vinha do interior da mata como almas fugindo em desespero. Era uma mistura das vozes de coruja e das águas, do esfregar das folhas, dos últimos estalidos secos antes da umidade, tudo unido na mesma aguda fuga esgazeada, um vento de gritos atravessando o casarão como um sopro. Virgínia puxava a colcha quente e grossa com um pequeno cheiro de cinza. Debaixo dela seu corpo e o estreito espaço que seu corpo ocupava tornavam-se um mundo familiar. Deixava então que o medo enfim escorresse, agora que estava abrigada. Procurava mesmo não adormecer para sentir tudo até tudo virar-se por si próprio e transformar-se em outra coisa que não o medo. Assim nada perdia do silêncio da noite de inverno. Os dias eram de uma tristeza perfeita que terminava por se ultrapassar e deslizar para uma quietude sem além.(...) Então dizia alto numa voz que soava estranha e audaciosa entre o rumor da água escorrendo:
> - Eu estou só.
> Como se tivesse dito mais do que podia vergava um instante a cabeça, assustada, alegre, indagando-se. Erguia o rosto molhado e precisava dizer alguma coisa mais do que ela, mais do que tudo.
> - Estou só, estou só, repetia como um pequeno galo cantando. (LISPECTOR, 1995, p. 58,59)

Essencial no texto, na composição das personagens, essa forma de exílio individual, particularizado como opção pessoal, em si mesmo, é o elemento principal usado para definir os protagonistas Virgínia e Daniel, que são bastante peculiares e distintos dos demais membros da família. Quando criam a Sociedade das Sombras, as crianças se unem pelo pressentimento do "encantado e perigoso começo do desconhecido, o impulso que vinha do medo", que surgiu quando, segundo o início da narrativa, ambos observam o rio e que "preso a uma pedra estava um chapéu molhado,

pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre." (LISPECTOR, 1995, p. 7) Ao se darem conta de que se tratava de um afogado, Virgínia sussurra que não podem contar a ninguém, Daniel concorda, 'mesmo que lhes perguntassem', e decidem fazer um pacto de silêncio. Desde este início, o que os unirá em sua Sociedade das Sombras será o silêncio, o medo, o obscuro. "Solidão – é o lema da Sociedade, impunha Daniel.(...) Tudo o que assustar porque deixa sozinho é o que devemos procurar, hesitava ele." (LISPECTOR, 1995, p. 65)

Portanto, é na sombra que ambos se desenvolvem, em contraste explícito com a luz do lustre imponente da sala, que cria as sombras. Mesmo durante os momentos de reunião familiar as relações metaforicamente representam a ausência de luz entre seus membros. O vazio e a solidão são vistos por Virgínia como um ato individual, somente seu, como na ocasião em que, já adulta, enfrentou uma possibilidade de desmaio: "ela não devia beber, hoje desmaiara, poderia repeti-lo – e como se desmaiar tivesse um sentido secreto, não suportava desfalecer senão sozinha; e voltar da vertigem abrindo os olhos e não entendendo." (LISPECTOR, 1995, p. 105) O desejo de acordar sem entender é a expressão da ignorância salvadora e segura, o amortecimento dos sentidos relativos a qualquer necessidade de reação. Mas desde pequena acostumara-se, ela que "quase não tinha desejos, quase não possuía força, vivia no final de si e no começo do que já não era, equilibrando-se no indistinto. No seu estado de fraca resistência recebia em si o que seria excessivamente frágil para lutar e vencer qualquer força de corpo ou de alma" (LISPECTOR, 1995, 1995 p. 62).

Paralelamente, podemos estabelecer uma conexão com a própria Clarice Lispector, para quem as forças inexoráveis que conduziam sua vida tolhiam-lhe os desejos, restringindo-os à esfera segura e limitada da vida de uma mulher governada pelas convenções sociais, determinado seu casamento, criação de filhos, dedicação à família; portanto, numa espécie de reaproveitamento da experiência (compartilhada, sem dúvida) da condição humana, feminina, ficcionalizada e transfigurada via literatura, observamos a ampliação da idéia de cerceamento a que o humano se vê condenado, como exilado, quer em seu aspecto social ou político, geográfico, econômico e cultural. Como seu reflexo ficcional, para Virgínia tudo o que remete a essa possibilidade de isolamento é bem-vinda, porém alheia a qualquer pensamento profundo. Sua falta de inteligência e o amor por Daniel a tornam atenta a qualquer oportunidade para estar com ele da mesma forma como anseia estar só:

> Você é vulgar e estúpida. – Sim, por Deus que ela o era – Pois a Sociedade das Sombras manda que você amanhã entre no porão, sente-se e pense muito, muito para saber o que é de você mesma e o que é que lhe ensinaram. Amanhã você não deve se preocupar com a família nem com o mundo! A Sociedade das Sombras falou.
> Ela secretamente exultava: ao contrário do que Daniel imaginara, ela amava o porão e nunca o temera. Calou-se no entanto porque se o confessasse o local para *pensar profundamente* seria transferido. Tremia à ideia de que Daniel pudesse mandá-la pensar no meio do mato ao anoitecer. (...) Obediente a Daniel, no entanto, ela cerrava o coração sem raiva e sem glória, como num trabalho sincero, escondendo-o intacto em zona escura e quieta. (...) Caminhou pra o porão lentamente (...). Apertava a intervalos o grosso vestido contra o peito. Os pássaros lá fora cantavam mas isso era o silêncio. Para pensar profundamente alguém devia não pensar em nada em particular. Purificou-se de lembranças, quedou-se atenta. Como para ela era sempre fácil nada desejar, manteve-se parada sem mesmo sentir as sombras negras do porão. Foi-se distanciando como numa viagem. Aos poucos ia conseguindo um pensamento sem palavras. Um céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura. Às vezes, como ligeiras nuvens soltas do fundo, o céu era atravessado pela vaga experiência da consciência e do mundo fora de si mesmo. (LISPECTOR, 1995, p. 70,71)

Virgínia e Daniel estão sob a insígnia da ‘Sociedade das Sombras’, uma comunhão de desejos anulados perante os demais e compartilhados apenas entre ambos: dele, de certa dose de dominação, embora infantil, distante do pai e exercitado na irmã mais nova que, numa obediência dissimulada, parecia aceitar a imposição do outro. Daniel define Virgínia, tentando determinar como ela deve pensar em si mesma, ao mesmo tempo em que se torna a voz coercitiva da sociedade; no entanto, também ela era motivada por uma necessidade básica de sombra, de solidão e da dependência do irmão. Qualquer outro desejo podia ser anulado – estava acostumada a não desejar – em prol da sensação de se fundir na solidão do pensamento sem palavras, um mergulho em suas impressões indefinidas, ‘evanescentes’.

Gilda de Melo e Souza trata do mito que Clarice Lispector utiliza e recria em *O lustre*, nas palavras de Tristão de Athayde, “o mito do nosso tempo” (SOUZA, 1989, p. 173). Granja Quieta, em sua decadência, simbolizaria o passado, um mundo morto, com valores referentes a um tempo passado. Mesmo durante a presentificação através da narração da infância de Virgínia, está exposto um esplendor que já não existe, que reside no passado, vislumbrado nas marcas de envelhecimento, vazio, silêncio e decadência do casarão. A sala apresenta apenas restos da antiga grandeza, como o lustre e o tapete de veludo púrpura na escadaria. Também está presente na figura da mãe,

deslocada na casa que é da sogra, não sua; de modo semelhante, a senhora idosa fica reclusa no quarto, onde Virgínia vai visitá-la uma vez. O único item que permanece é o tapete, resquício do tempo do casamento da avó, evocando a ausência do esplendor passado, representado pela cor exuberante que remete a outro tempo, superado e sem perspectiva ou possibilidade de retorno. O casarão é o espaço da ausência, um lugar de exílio desprovido de aconchego: "aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos. O de Virgínia, frio, leve e quadrado, possuía apenas a cama." (LISPECTOR, 1995, p. 13)

No presente da narrativa da infância de Virgínia, a mãe e Esmeralda têm uma conexão – ignorada e desprezada pelo pai – que as mantém altivas e alheias, como que nos resquícios de luz do velho lustre que dá conta da grandeza perdida. Nas entrelinhas do narrado efetivamente através da história de Virgínia, os olhos voltados para o passado são os olhos voltados atrás, que a marcha (literal ou metafórica) para o exílio demanda: o lustre (como obra e como figura simbólica dentro do texto), que indica o caminho de ida, como início mais definido dessa trilogia do (in)certo exílio, lança luz e sombra na condição histórica de um povo marcado por diásporas e exílios, e nas marcas individualizadas deixadas na existência/condição humana como referência pessoal e literária. A imagem dos olhos voltados para o passado retornará, de modo bastante claro, em *A cidade sitiada*, desde a configuração do ambiente citadino "onde um gosto passado reinava" (LISPECTOR, 1975, p. 12) nas casas, na pequena igreja, na praça de pedra, no local onde "a criança audaciosa morrera", pisoteada por um cavalo, um dos vários destes "grandes animais que invadiam em trote a cidade (...), aspirando com as narinas como se tivessem conhecido outra época no sangue" (LISPECTOR, 1975, p. 13). De fato, a lição sobre a impossibilidade de se desligar do passado está em Walter Benjamin (1989), pois a experiência presente, passageira e fugaz – histórica – torna-se sempre 'antiguidade' pela ação do tempo. A configuração do 'moderno', do tempo presente, manterá, obrigatoriamente, o antigo que o constitui, impondo um movimento de retorno ao qual, na ficção clariceana, não apenas Virgínia, mas também Lucrécia e Martim, estão fadados, literal e simbolicamente, quer de modo voluntário, quer imposto. Lemos, em Benjamin:

> A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. (...) Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado dela. Articular historicamente o passado não

> significa reconhecê-lo tal como ele foi. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (...) quando ela surge como um clarão num momento de perigo (BENJAMIN, 2012, p. 11).

O reconhecimento do passado ocorre atravessado pela percepção da realidade presente, uma imagem meio distorcida porque, no momento da rememoração, outras forças, inclusive emocionais, agem sobre o sujeito e interferem em sua memória, impossibilitando a recuperação do passado 'tal qual' ocorreu. Viñar (1992) destaca esse fato no caso específico da relação do indivíduo exilado com o passado, quer o tempo, quer o espaço. Na ficção, algo semelhante se dá com Virgínia (os parentes de "rostos infamiliares", o casarão se modificara, assim como a praça em Brejo Alto; 'a vida negando-se a se repetir' – LISPECTOR, 1995, p. 253, 254) e com Lucrécia ( de volta ao subúrbio, contempla a 'cidade agora já desconhecida', não reconhece as 'coisas' que tampouco 'lhe respondiam' – LISPECTOR, 1975, p. 130, 131); quanto a Martim, as mudanças são mais sutis, apenas pressentidas, e em estreita conexão com presente, pois assim como não há a menção direta à sua vida antes de seu ato e de sua fuga, a narrativa tampouco o segue em seu retorno. No entanto, o personagem consegue captar que algo se modificou: "afinal consegui o que quis. Criei o que já existe. E acrescentara ao que existia, algo mais: a imaterial adição de si mesmo" (LISPECTOR, 1998, p. 323).

É preciso notar que o lustre, no segundo romance, permanece na sala mas apenas figurativamente e com função simbólica, pois de fato não tem função prática, não mais ilumina. Fora substituído em seu papel por dois candeeiros que fornecem claridade piscante e doce. O lustre apenas cumpre um papel figurativo, é a marca de uma ausência, é a presença de uma falta, uma descontinuidade, uma desconexão: está ali, mas para lembrar que não deveria estar, está fora do lugar por sua inutilidade, como uma presença fantasmática[39]. Supérfluo para as necessidades da família, é essencial para a definição fluida e embaçada da personagem, para a compreensão de sua condição;

[39] Segundo o *Vocabulário da Psicanálise*, o termo francês *fantasme* "designa determinada formação imaginária", mas está relacionado ao termo alemão *phantasie*, que "designa a imaginação", "não tanto a faculdade de imaginar no sentido filosófico (...), como o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima" (LAPLANCHE, 1998, p. 169). Evoca "a oposição entre imaginação e realidade (percepção)", sem, contudo, ignorar que a realidade psíquica (que tende para a imaginação), "é uma forma de existência especial que não pode ser confundida com a realidade material" (LAPLANCHE, 1998, p. 170, 171). Na obra de Freud, a fantasia apresenta diversos níveis que se ligam, e podem ter conexão com os "devaneios diurnos" :"fantasia inconsciente que constitui 'o núcleo do sonho': as fantasias de desejo que a análise revela nos sonhos noturnos surgem muitas vezes como repetições e remodelações de cenas infantis" (LAPLANCHE, 1998, p. 172). O lustre, como *fantasma*, ou *fantasia*, impõe sua presença, e se relaciona com o mundo imaginário dos devaneios de Virgínia, sobretudo da menina Virgínia, ligado a um 'desejo' que, repetido, acaba adiado – a moça se esquece de olhá-lo, indicando a permanência da insatisfação, da incompletude.

quando adulta, depois da permanência em Granja Quieta, ao retornar para a cidade o lustre será apenas a lembrança evocada, a presença no casarão que, durante sua estada, esquecera-se de olhar. E, por extensão, da poética que vai se desenvolvendo, tomando forma. Não ilumina *no* texto, mas ilumina *o* texto, o caminho do exílio, o espaço poético da narrativa por intermédio da narrativa poética que me permite ler.

Destacando a característica de romance simbólico de *O lustre*, Gilda de Melo e Souza destaca que neste tipo de prosa "a história não existe apenas no seu interesse imediato, mas compõe-se de um conjunto de sinais de que devemos descobrir a equivalência. Tais obras corporificam, por assim dizer, os problemas mais essenciais do indivíduo, de uma situação, ou de uma época – conforme o caso – atingindo através dessa personificação uma força e um poder extraordinariamente mais fortes. Enfim, criam um mito." Falando de *Vila Feliz*, de Aníbal Machado, para citar um exemplo, afirma que "(...) são pequenas histórias que se deve tomar como representações de coisas bem mais gerais e universais de que o caso particular que descrevem" (SOUZA, 1989, p. 173).

Segundo sua análise, "tapete e lustre simbolizam os últimos valores do tempo do casamento da avó, perdurando ainda no presente da vida de Granja Quieta apenas pela força da inércia. Apesar deles o que existe é 'a limpidez abandonada' " (SOUZA, 1989, p. 174). A moça, portanto, não 'toca' os valores de outro tempo assim como permanece à beira das coisas do casarão no momento presente, na descrição do narrador: "Virgínia tem a noção de que o seu objetivo principal será a busca da perfeição de si mesma. Para alcançá-la abandona o campo e parte para a cidade" (SOUZA, 1989, p. 174), num movimento contrário ao que fará Martim, em *A maçã no escuro*, em busca de sua reconstrução. Neste ponto, minha leitura se expande para a poética paralela que se delineia para além da trajetória da personagem, tocando o que seria a trajetória e condição humana. Consciente ou não de que empreende uma busca, o que Virgínia faz ao abandonar Brejo Alto e Granja Quieta é uma espécie de exílio, primeiramente porque não é simplesmente um ato voluntário, como aparenta ser. Na superfície, poderíamos concordar com a necessidade da busca e substituição de valores, os do tempo da avó (emblematizados pelo lustre e pelo tapete púrpura), pela 'perfeição de si mesma'. Portanto, nasce daí, de qualquer modo, uma sensação de incompletude. Porém, apesar de que, num segundo momento, Virgínia precisará retornar a Granja Quieta, sua saída há muito já havia sido decretada/sentenciada pelo pai, uma autoridade superior, acima de suas vontades pessoais, como necessidade imposta. Ela seria mandada para longe do

casarão e de seus valores, sejam quais fossem, e do lustre, junto com Daniel – ambos seriam ‘expulsos do paraíso’, sem possibilidade de retorno, pois quando regressassem, o casarão não seria o mesmo que conheceram; o ‘paraíso’ estaria perdido para sempre.

### 3.4 – O exílio como opção e recurso poético-narrativo

Virgínia é uma protagonista que, como o nome já indica, possui uma pureza, mais bem entendida como simplicidade, conferida por sua ignorância, ingenuidade ou inocência. De fato, Clarice afirma a falta de inteligência da personagem, e na conversa via carta com sua irmã Elisa, já citada anteriormente, justifica determinadas ações da Virgínia mulher porque ela era ‘inculta, tola e simplória’, ou seja, em princípio ‘isenta’ das culpas que suas ações poderiam lhe imputar. Ser complexa de pensamentos lhe roubaria sua fluidez, tornando-a demasiadamente pesada e concreta, à mercê de normas e convenções aplicáveis a todos os demais, homens e mulheres. No entanto, a própria personagem, quando finalmente consegue traduzir em palavras alguns pensamentos, reflete acerca de seu nome, concluindo que o nome da infância mostra-se insuficiente para nomear a pessoa quando adulta:

> os meninos e as meninas deveriam tanto mudar de nome quando cresciam. Se alguém se chamava Daniel, agora, deveria ter sido Círil, um dia. Virgínia – ela inclinou-se para o próprio interior pensativa, enquanto Daniel parecia adormecer sob a árvore – Virgínia era um apelido cheio de paz atenta como de um recanto atrás do muro, lá onde cresciam finas ervas como cabelos e onde ninguém existia para ouvir o vento. Mas depois de perder aquela figura perfeita, magra, tão pequena e delicada como o maquinismo de um relógio, depois de perder a transparência e ganhar uma cor, ela poderia se chamar Maria Madalena ou Hermínia ou mesmo qualquer outro nome menos Virgínia, de tão fresca e sombria antiguidade. Sim, e também poderia ter sido em pequena tranquilamente Sibila, Sibila, Sibila. Virgínia... Suspirou com um movimento de cabeça. Como que não suportava o passado de Virgínia e de Daniel. (LISPECTOR, 1995, p. 296)

Em sua reflexão quando adulta, os nomes se revestem de significado especial. Pensando na própria Clarice Lispector, vale lembrar que em toda sua obra “a procura do nome é um topos clariceano por excelência (...) e que se relaciona com a escrita autobiográfica da escritora”, segundo Maria Aparecida Ribeiro (RIBEIRO, 2012, p. 228). Já em *O lustre* se nota como os nomes são usados duplamente, na construção do texto e na percepção da protagonista, como uma forma de ‘cuidar de si’, usando a expressão de Carlos Mendes Sousa; o nome faz mais do que meramente ‘nomear’, mas

se atribui significados outros de acordo com uma ‘linha de autoconsciência’, elaborando uma imagem de si e do outro, no caso da personagem, e também da própria obra em progresso, no caso mais específico da autora. Clarice Lispector, de fato, dá muita atenção aos nomes das personagens, que se tornam emblemáticos e cheios de significado; basta que nos lembremos de Macabéa e Olímpico, por exemplo, em *A hora da estrela*. No romance de 1946, para a personagem Virgínia, a construção da própria imagem se dá a partir do nome pessoal, mas também o de Daniel é significativo (na tradição bíblica, remete ao jovem judeu levado ao exílio em Babilônia, sábio e humilde, que se tornou um homem solitário em sua devoção a Deus, enfrentando a ira de outros e a cova dos leões, conforme registrado no livro bíblico com o mesmo nome), mas que deveria ter sido ‘Círil um dia’ (que possivelmente signifique ‘senhor’), associado à tradição eslava. Desse modo, a moça cria, incauta, sua ‘mitologia pessoal’ compartilhada com a existência do irmão, ela que tampouco suportaria a solidão em todas as suas formas.

Quanto a seu próprio nome, ‘Virgínia’ não suportava sequer seu passado ao lado de Daniel, mostrando-se uma escolha aleatória e equivocada; seu presente, de modo mais contundente, contrastava com o nome por causa da perda imposta pelo tempo, a idade e suas vivências. Maria Madalena, o primeiro nome a lhe ocorrer, nome bíblico significativo, envolvendo uma mitologia particular, porque remete à ‘pecadora arrependida’, ou qualquer outro seria mais adequado do que aquele que se relaciona com ‘paz atenta’. Seguindo essa referência, algumas leituras de *O lustre* apontam o viés da crítica feminista e as convenções dos papéis sociais designados ao feminino no microcosmo das relações familiares em Granja Quieta e no ambiente da cidade. Também neste respeito se nota a mulher exilada e cerceada em uma condição imposta e determinada, bem como a repetição desses condicionamentos e confinamentos, mas o que merece maior destaque em minha leitura, deslocando questões de gênero, é a condição individual e as formas de exílio às quais o sujeito se submete ou é submetido. Entretanto, a as mulheres do casarão parecem atreladas a uma visão particular de seu valor, conduta e obrigações, de modo que no texto clariceano estão atreladas e condenadas a (in)certas formas de exílio, distintas e nem sempre facilmente definidas.

Provavelmente a figura mais emblemática da incerta condição de exílio atrelada à figura feminina presente na narrativa poética de *O lustre* seja a matriarca paterna: idosa, é moral e legalmente a dona do casarão de Granja Quieta. A avó, senhora da casa sem efetivamente o ser, representa o tempo de luxo anterior e personifica a mulher que,

outrora adequada ao papel convencionado de mãe e senhora do lar, torna-se mera figura decorativa para ocasiões específicas, agora que não pode desincumbir-se de suas funções; deslocada pelo tempo (e no tempo, que é outro), sequer transita pela casa que, com o casamento do filho e seu próprio envelhecimento, deixou nas mãos da nora. Talvez pela idade, representante de outro tempo, ultrapassado, não tem voz, estabelecendo uma espécie de simbiose com o casarão simbolicamente representada em sua quietude, em sua decrepitude. Obviamente não se trata de uma questão clara de exílio, por isso sua incerteza; mas pela aproximação através da idéia de 'condenação, a mulher outrora 'condenada' a esse papel social jamais o encararia como 'castigo', a menos que tivesse outras aspirações, certamente pouco comuns, e desempenharia suas funções com orgulho expectante, ostentando-o como símbolo de prestígio e posição social, até mesmo moral e religiosa. Portanto, da anterior 'condenação' ao lar, a avó é 'condenada' ao exílio em seu quarto, do qual talvez não se dê conta, tal a transitoriedade de sua posição.

Mas, quando "às vezes vinha do Sul algum membro da família paterna visitar a avó e o pai", este se referia à mãe devolvendo-lhe sarcasticamente seu lugar na mesa, na vida dos membros da família e sua efêmera posição no casarão. Quando se esmerava em servir as visitas, o pai "renascia nesses dias" e dizia: "A dona da casa deve jantar com seus filhos, a dona da casa deve jantar com seus filhos... – e mal se percebia que isso era um gracejo" (LISPECTOR, 1995, p. 21).

Confinada em seu cômodo, exilada do convívio familiar na maior parte do tempo, pois "não saía mais do quarto, onde a negra que ela criara levava-lhe as refeições" (LISPECTOR, 1995, p. 23), a avó é quase um móvel da casa, nada mais do que uma relíquia pouco ruidosa que expressa a ausência do esplendor do passado, quando podia exercer suas tarefas de senhora do lar, conforme o esperado. Os netos, Esmeralda, Daniel e Virgínia, "tinham o dever de entrar no seu aposento pelo menos uma vez por dia para tomar-lhe a bênção e dar-lhe uma espécie de rápido beijo no rosto. E nunca a visitavam mais do que essa vez" (LISPECTOR, 1995, p. 23, 24). Porém, Virgínia sente certa atração em direção à avó:

> Virgínia passava pela porta da avó, parava contente por um instante para ouvir o seu roncar. Ela não roncava em linha reta e aguda mas por um par de asas. (...) Virgínia entrava no seu quarto de olhos fechados, sentia-se no meio de um ruflar de asas tenras, roucas e rápidas, como se a velha soltasse um passarinho assustado a cada sopro. E quando ela acordava – sempre acordava subitamente, olhava aterrorizada ao redor de si mesma como se pudessem tê-la

> transportado para um outro mundo enquanto dormia, e olhava com maldade para Virgínia – quando ela acordava o rumor cortava-se numa linha reta; um passarinho meio solto em uma boca vacilava trêmulo e luminoso e era sorvido num murmúrio. (LISPECTOR, 1995, p. 23)[40]

Atraída pelo ronco, a menina adentra o espaço da avó, quem desperta com o medo de que a houvessem retirado de seu mundo, do sossegado reino solitário do quarto, como se exigissem dela alguma postura, algo mais além de sua figura de avó idosa num lugar agora usurpado por outros: os ecos do passado permitidos apenas em sua função figurativa, passiva e sem grandes interferências. Virgínia, entretanto, penetra esse mundo isolado alegre, mesmo quando a obrigam, como se entrasse nos domínios da morte:

> Quando a negra adoecia mandavam Virgínia ficar no seu quarto atendendo-a. Ela ia animada. A avó sentada não falava, não ria, quase não olhava como se agora lhe bastasse viver. Às vezes renascia numa rápida expressão de rosto sabido e indecente. Virgínia falava-lhe baixo para ela não ouvir e irritar-se. Seu maior gesto de raiva ou desprezo era cuspir para o lado; a boca seca, ela sentia dificuldade em reunir bastante saliva; e então, distraída da cólera, procurava apenas cuspir – encostada à porta, o rosto profundamente quieto e magro, Virgínia espiava. A velha parecia meditar um instante, a cabeça inclinada para o lado, na posição a que a raiva a levara; depois desistia com um ar satisfeito e ágil como se tivesse economizado saliva contra todos; imobilizava-se de novo, os olhos brilhantes piscando nas fendas a intervalos. Virgínia tremia de desagrado e medo. Assistia-a mover a mão vagarosamente e com uma lentidão trôpega coçar o nariz seco. "Não morre não, velha danada", repetia para si mesma colérica a frase da criada. Mas a avó de repente dava um espirro de gato ao sol e alguma coisa se misturava ao medo de Virgínia, pesava-lhe no peito uma piedade envergonhada e irritada. "Não morre não, velhinha do meu coração", repetia. O quarto escurecia aos seus olhos abertos e fixos enquanto ela encostava inteiramente o corpo à porta. E de repente um movimento de vida parecia precipitar-se e cair no mesmo plano – a sensação de queda quando se dorme. Imutável, imutável. (LISPECTOR, 1995, p. 24)

---

[40] Virgínia, na experiência com a avó, novamente parece uma espécie de repetição, ou de prolongamento, das experiências de Joana. A protagonista de *Perto do coração selvagem*, certa vez "observara pela janela uma velhinha ao sol, encardida, leve e rápida – um galho trêmulo à brisa. Um galho seco onde havia tanta feminilidade, pensara Joana, que a pobre poderia ter um filho se a vida não tivesse secado no seu corpo" (LISPECTOR, 1998b, p. 48). Joana, sem adentrar no espaço da outra, num contato apenas pelo olhar, observa de longe a 'feminilidade' exilada num corpo seco, acenando para o que poderia ter sido, para um passado que não poderia ser repetido ou revertido, aproximando passado e presente. Em seguida, vem à sua mente um outro instante do passado, na forma do poema que o pai lhe fizera para brincar: "Margarida a Violeta conhecia,/ uma era cega, uma bem louca vivia,/ a cega sabia o que a doida dizia/ e terminou vendo o que ninguém mais via..."; assim, logo aproxima o instante passado com a idéia de presente, na repetição do tempo que decorre: Joana e a velhinha, a cega e a louca, complementam-se na compreensão de que "mesmo sofrer era bom porque enquanto o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia – como um rio à parte. E também se podia esperar o instante que vinha... e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvia... e outro que vinha... que vinha..." (LISPECTOR, 1998b, p. 48).

Adentrar o mundo da avó significava adentrar o silêncio, a ausência da linguagem enquanto comunicação entre seres; a avó, quieta, 'às vezes renascia' numa raiva logo esquecida, transmitida apenas num gesto, e mesmo assim perdendo sua expressão para se reduzir a um singelo movimento. O narrador se concentra na descrição exterior da senhora idosa, pautando-se nas impressões causadas na menina Virgínia, no que aos seus olhos a avó parecia fazer. O gesto de reunir saliva e cuspir seria repetido mais tarde, no conto "Feliz aniversário" (do livro *Laços de família*, publicado em 1960), com ênfase maior na matriarca e em suas percepções acerca dos demais membros da família, 'carne de seu joelho', inferiorizados aos seus olhos num único momento de expressão física; no conto, as reflexões da idosa não passam disso, visto não poder comunicá-las aos filhos e netos, exilada que está em seus pensamentos, cuja mente habita um corpo que não lhe responde. A avó de Virgínia também se recolhe a seu próprio mundo, e o gesto de cuspir nem sempre era a expressão de sua raiva ou desprezo, podendo ser simplesmente uma evidência de que ainda estava viva, assim como o lento levantar da mão para coçar o nariz; os velhos olhos destoam do ambiente, brilhantes, a raiva por fim cedia espaço a um ar satisfeito, ágil na aparente fragilidade. Não obstante, para Virgínia a realidade da morte se torna palpável naquele ambiente, convertida em medo – da morte da avó ou da precedência da avó na morte? – e, enquanto o quarto escurecia aos seus olhos, um lampejo de vida se fazia notar. Virgínia se encosta inteiramente na porta, o espaço de passagem, e é quem estabelece o elo entre o passado perdido e irrecuperável e o presente, pois é o membro da família que deliberadamente 'passava pela porta da avó' e desejava sua permanência.

Como filha mais nova, Virgínia seria também o elo com o futuro, por seu intermédio o casarão e a família fariam a passagem pelo tempo, fariam a transição para o 'novo', eles que se encontram sempre entre uma existência morta e os intercalados momentos de renascimento. Mas a frágil ligação com a avó paterna não é sem custo. Embora seja a dona do casarão, a idosa é incapaz de desempenhar as funções de senhora do lugar; mas a nora tampouco assume tal papel: "mas ela passaria os dias como uma visita na própria casa, não daria ordens, de nada cuidaria" (LISPECTOR, 1995, p. 18, 19). Mais tarde, após a morte da avó, numa relação de transferência e continuidade, Virgínia olharia de modo semelhante para o pai, pensando surpreendida: "paizinho, paizinho, assim como você é, não morra nunca..." (LISPECTOR, 1995, p. 310). No entanto, apesar da nova família e das crianças, o casarão definha junto com sua dona

anciã, contaminando todos os demais moradores, principalmente a nora, que pouco se anima a exercer qualquer função significativa.

A mãe de Virgínia exila-se em suas memórias, reavivadas na figura da filha mais velha, Esmeralda. Ambas têm uma ligação, conversam longamente no quarto, "os olhos brilhando em rápidas compreensões. Uma ou outra vez as duas trabalhavam no corte de um vestido como se desafiassem o mundo" (LISPECTOR, 1995, p. 17). A postura de mãe e filha realizando uma tarefa tão corriqueira quanto restrita à mulher, encerrando-as em um perfil de doméstica submissão, é contraditória: elas como que 'desafiavam o mundo'. E de fato o fazem, pois embora permaneçam quase 'prisioneiras' àquela vida dominada pelo pai, em exílios próprios internos, possuem seus meios de insurgência, ainda que parcos, um reflexo da 'uma ou outra vez' em que assumem ares de desafio. Os olhos maternos estão voltados para o passado; poder dançar na casa de alguma família de Brejo Alto a fazia descer as escadas para as refeições "revivescida de cansaço, o corpo assustado, tal a excitação que a tomava por tornar a freqüentar festas. Seus olhos se ausentavam, e revia o salão enquanto mastigava (...) o olhar fixo, sentindo a realidade incompreensível do baile flutuar como uma mentira" (LISPECTOR, 1995, p. 18). O estranho verbo 'revivescer' confere a medida de seus dias de (in)certo exílio, quando quaisquer indícios de libertação 'flutuam como uma mentira.' A vida presente não lhe confere nada, tudo refletindo uma ausência pautada na memória e na perda:

> Seu vestido florido e gasto vestia-a molemente, deixava entrever os seios gordos e aborrecidos. Ela já fora viva, com pequenas resoluções a cada minuto – brilhava seu olho fatigado e colérico. Assim vivera, casara e fizera Esmeralda nascer. E depois sobreviera uma perda lenta, ela não abrangia com o olhar sua própria vida, embora seu corpo ainda continuasse a viver separadamente dos outros corpos. Preguiçosa, cansada e vaga, Daniel nascera e depois Virgínia, formados na parte inferior de seu corpo, incontroláveis – um pouco magros, cabeludos, os olhos até bonitos. Apegava-se a Esmeralda como ao resto de sua última existência, daquele tempo em que respirava para a frente dizendo-se: vou ter uma filha, meu marido vai comprar um grupo estofado, hoje é segunda-feira... Do tempo de solteira guardaria com amor uma camisola fina pelo uso como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa. Assim defendia-se do marido, de Virgínia e de Daniel – os olhos piscando. (LISPECTOR, 1995, p. 19)

O ponto de vista da mãe reflete a própria percepção de seu lugar no espaço do casarão, da família e da sociedade; circulando pelas esferas 'adequadas' ao feminino, desempenhou certos papéis com alegria e animação como o casamento e ter a primeira filha, talvez a vendo como o reflexo de si: até então, fora 'viva'. Em princípio, e do ponto de vista físico, concreto, "o espaço apenas existe a partir de um ponto de origem

que é o corpo humano. Assim se definem as distâncias e as posições" (MARTINS, 2008, p. 101). Portanto, a partir do 'corpo' da mãe, o espaço do casarão se define e seu espaço simbólico é igualmente determinado. Não existindo isoladamente, os demais 'corpos' estabelecem as linhas demarcatórias e definidoras dos papéis e posições específicos e intransferíveis do corpo materno, que servem de cerceamento, isolamento e, finalmente, aprisionamento. Apesar da efêmera animação, porém, a 'última existência' da mãe era aparentemente sem muito propósito: a frase 'hoje é segunda-feira', corriqueira e sem grandes repercussões, pode ser lida em paralelo à frase emblemática de Martim, em *A maçã no escuro*, sobre 'o domingo ser o primeiro dia de um homem'. Para Martim, a frase se reveste de significado, uma ressonância mítica, bíblica, de reinvenção e reinício. Para a mãe de Virgínia, ao contrário, seu dia de (re)começo e glória seria a segunda-feira, o dia depois do descanso. O que se seguiu foi, porém, a 'perda lenta' de si mesma, a constatação de sua condição reclusa em certos moldes e espaços. Na narrativa poética de Clarice figura a 'catástrofe' daquela que se abandona a uma preguiça cansada, aos comandos do próprio corpo, cuja 'parte inferior' toma o controle e faz nascer dois outros filhos, dos quais precisa 'se defender', assim como do marido. Presa do silêncio imposto por ele, proibida de compras e gastos,

> ela soubera numa alegria remoída, num dos maiores motivos de sua vida, que não vivia no seu próprio lar, mas no do marido, no da velha sogra. Sim, sim; antes ligava-se por meio de alegres fios ao que sucedia e agora os fios engrossavam pegajosos ou rompiam-se e ela se chocava bruscamente com as coisas. Tudo era tão irremediável, e ela vivia tão segregada, mas tão segregada, Maria – dirigia-se em pensamento a uma amiguinha da escola, perdida de vista. Simplesmente continuava, Maria. Olhava para Daniel e Virgínia, calmamente surpresa e altiva; eles haviam nascido. Até o parto fora fácil, ela não podia recordar mesmo a dor, sua parte inferior era bem sadia, pensava confusamente lançando um rápido olhar a si própria; não se ligavam ao seu passado. Dizia fracamente: come, Virgínia... – e estacava. Virgínia... nem fora ela quem escolhera o nome, Maria. Gostava dos apelidos brilhantes e irônicos como quem se abana com um leque recusando: Esmeralda, dois abanos, Rosicler, três abanos rápidos... E a menina, como um galho, crescia sem ela ter decorado suas feições anteriores, sempre nova, estranha e séria, coçando a cabeça suja, tendo sono, pouco apetite, desenhando tolices em folhas de papel. (LISPECTOR, 1995, p. 19,20)

De novo, a percepção da mãe sobre Virgínia retoma seu alheamento, ela cuja mente permanece vinculada a outro tempo e espaço, apesar de o corpo continuar vivendo no casarão, ter dado à luz outros filhos. Como exemplificado no caso da mãe, a forma de lidar com a situação presente, desconfortável e sem amparo (cf. PEREIRA,

1999), no aspecto da adequação ao meio social, cultural e familiar, pode estar na busca do refúgio nos recantos da memória, no tempo passado de uma infância; então, a menina que a mãe fora podia confiar seus pensamentos, sem censura e em condições de igualdade, a uma amiguinha de escola, rompendo as barreiras de tempo passado e presente, aproximando duas épocas no tempo preciso de uma percepção passageira. Sequer uma figura materna está presente em suas recordações, o que poderia revelar a rejeição de um modelo a quem imitar e talvez a negação/inexistência de uma figura de autoridade a quem temer e não fazer confissões, ou a quem recorrer em busca de apoio e proteção. Segregada, a vida presente da infância da filha mais nova lhe escapa, sem fios de conexão, e a sua própria já se tornara 'irremediável', uma impotência instaurada, como uma lenta tortura imposta por algozes conhecidos e reconhecidos, ela própria uma vítima de suas escolhas. Virgínia, sem compreensão consciente, constata a condição de sua genitora: "não comia muito mas seu modo abandonado de estar à mesa dava a impressão de que chafurdava na comida. Quase nada dizia mas de algum modo, parecia sentir-se tão enrolada na sua própria vida que mal poderia desvencilhar um braço e acenar sequer" (LISPECTOR, 1995, p. 20).

Quando os filhos se tornam adultos, e Virgínia regressa para encontrar os pais envelhecidos, sequer a morte da dona da casa faz a mãe precipitar-se em seu posto; antes, como a eterna hóspede que se sentia, permitia que suas formas se moldassem à vida que levava ali recolhida, causando certa repulsa na filha recém-chegada: "olhando-a Virgínia sentia-se entesada e enojada adivinhando como aquela mulher ainda podia viver; e como a forma de amor que agora sentia era feita de gula, de total entrega, cansaço arquejante e esperança, por Deus, de esperança" (LISPECTOR, 1995, p. 253). Para a moça, a mudança nas pessoas dava continuidade à falta de indícios de sua infância pressentida no casarão:

> a mãe se transformara. A pele secara, adquirira um tom arisco; conservava-se ainda jovem da testa até o início da boca mas depois desta a velhice se precipitava como se tivesse custado a conter-se. Acordava de rosto repousado, engurgitado, comia bem, bordava, o queixo duplo e firme, a cabeça meio erguida com satisfação e dignidade, fazendo uma história perfeita de sua vida. Os traços de seu rosto haviam-se tornado graúdos e domésticos; uma gordura pálida torneava-lhe a figura que já agora, tão envelhecida e rígida, adquiria pela primeira vez uma espécie de beleza, uma familiaridade e uma simpatia, certo ar de fidelidade e força como o de um canzarrão criado dentro do lar. Parecia ter descoberto um novo segredo de viver (LISPECTOR, 1995, p. 253)

Também Esmeralda reflete o isolamento da mãe em relação aos demais, moça com mais inclinação a desfrutar os prazeres de sua mocidade do que permanecer sob a rígida disciplina do pai. Este, devido ao comportamento da filha e agravado pela repetição do incidente que Daniel, por meio da autoridade da Sociedade das Sombras, ordena que Virgínia lhe relate (um encontro com um homem no jardim, um 'outro namoro no jardim', como mais tarde se refere ao episódio), não falava com a primogênita; contudo, "ninguém tocava senão de longe no que lhe sucedera", e "o pai não olhava para Esmeralda como se ela fosse morta" (LISPECTOR, 1995, p. 17). Ter contado ao pai produziu em Virgínia uma sensação nova: "um pensamento sem alegria mas que a fazia sorrir: sua bondade não impedia sua maldade. Ela cometera um ato corrupto e vil. Nunca no entanto lhe parecera ter agido tão livremente e com tanta frescura de desejo" (LISPECTOR, 1995, p. 80). No texto de Clarice, a escrita vez por outra demonstra esse caráter "rebelde e demoníaco" por estar "voltada para o desmantelamento impiedoso de referências e moldes preconcebidos", afirma Rosenbaum (1999, p. 200), e em decorrência, o mal se manifesta através das ações das personagens.

Virgínia, assim como Joana, não sente repulsão pelo mal, embora ainda sejam meninas, o que já causa estranhamento no leitor que, ao contrário, acompanha uma narrativa na qual ambas encaram qualquer ato maldoso como banal, e até mesmo necessário, ao qual 'se entregam'. Com reflexo direto na própria menina, sua ação a faz desejar olhar-se no espelho: "lá estava ela, pois, os olhos inocentes espiando de dentro da própria degradação" (LISPECTOR, 1995, p. 81), sem poder repetir o que pensava, "e o que sentia ocorria-lhe evanescente, leve e brilhante" (LISPECTOR, 1995, p. 81). De fato, o mal continua a se repetir, inevitável devido ao impulso mimético do homem (cf. ROSENBAUM, 1999), e em Virgínia tal impulso se faz notar como elemento constituinte de sua essência. Em sua vida adulta, repetirá aquilo que o pai, por seu intermédio, considerou indecoroso; mas a degradação, para a menina, que "concordava com aquele corpo em sombras", era como uma "ardente licença consigo mesma como se ela admitisse o próprio futuro" (LISPECTOR, 1995, p. 81).

Esmeralda, permanecendo em Granja Quieta, envelhecendo solitária no casarão, não poderia repetir o destino da mãe; mas tampouco Virgínia o faria, destoando desde criança de qualquer modelo materno. Na cidade, já adulta, passava os dias em que não via o amante Vicente como "uma grande pausa branca. Acordava, bebia água, sentava-se na saleta, metida no robe florido que se esgarçava nos seios e atrás – a mãe, a mãe

ressurgindo através dela" (LISPECTOR, 1995, p. 179), mas não era mais que uma impressão causada pela presença de um homem em sua vida: Virgínia não repetiria o destino da mãe. Se a mais velha reclama de sua condição de eterna filha no casarão, a mãe, numa atitude de velada rebeldia, apóia a situação como se fosse decisão da filha, estendendo-a a Virgínia:

> - Com um trabalho constante uma mulher que tem cabeça consegue afastar o marido, não viver o tempo todo com ele, ah se consegue, dizia a mãe vindo bordar junto das duas.
> - Como "afastar"? indagava Virgínia confusa.
> - Ah, minha filha, todas as mulheres sabem que um homem incomoda muito.
> Virgínia surpreendia-se mudamente.
> - Não acho direito me meter muito na vida das filhas. Parece que só Daniel quis casar: a moça é muito boa, um pouco calada, mas parece combinar com ele, pelo menos é esta a minha impressão, e vocês sabem, qualquer pessoa pode errar. Mesmo a gente deve ficar contente com o que acontece. Penso até que vocês fazem bem em não casar – ela parava o bordado, ficava olhando para a frente com as pálpebras apertadas. – No fundo as coisas são inconvenientes, dizia com sagacidade, piscava um pouco os olhos e esse, sentia ela confusamente, era o ponto mais alto que atingira no entendimento daquilo que a rodeava. (LISPECTOR, 1995, p. 280, 281)

O entendimento a que chegara a mãe resume bem como se sentia cerceada pelo casamento e pela presença de um homem em sua vida, expressando certa mágoa por sua condição. Daniel casara-se com uma "boa moça", Rute, quem 'sabiamente', seguindo sua linha de raciocínio, conseguira 'afastar' o marido por seis meses cada ano; alternando-se entre a convivência com o esposo e com os pais e irmãs, ocupando sua posição de filha, a nora demonstrava como o casamento era sua vingança pessoal contra pais e marido, um gesto libertário de qualquer forma de aprisionamento na instituição social vista por muitos como sagrada. Mas a mãe de Virgínia não soubera, ou não pudera, fazer o mesmo, com três filhos e morando na casa da sogra. Como revolta, resta-lhe aconselhar às filhas que não repitam sua vida. Esmeralda, de sua parte, com os 'olhos faiscantes no rosto endurecido' ao ouvir os conselhos maternos, "já agora devia culpar a mãe" (LISPECTOR, 1995, p. 281), sentindo-se presa e submissa a "ele", o pai. E, num rompante, rebela-se contra a afirmação da irmã mais nova de que 'poderia começar a ser livre agora ou quando quisesse':

> - Por que sim? arremedou com raiva. Você pensa que é simples a gente acabar com tudo o que tem, ficar sem casa, sem nada... só para ser livre? – parou um instante, o rosto suspenso, compreendendo vagamente que errava contra si própria... – Só para ser livre? repetiu ouvindo com crescente desespero o som de sua voz. Para que falar nessas coisas? vá para o diabo! gritou irada; um impulso agudo de

> movimento subiu-lhe pelas pernas, espalhou-se quente e doloroso pelo peito, equilibrou-se no rosto, conteve-se e depois libertou-se pelos olhos subitamente brilhantes e ternos. Sua figura apagou-se de leve numa sombra de incerteza e melancolia. Assim, então ela vivia de si mesma apenas, de si mesma... da própria solidão... de sua raiva... assim... Não, o que houve? ela se confundia. (LISPECTOR, 1995, p. 282)

Contrastando com Rute, cada mulher da família parece fadada a demonstrar uma força tênue, incapaz de romper os laços de família e de convenções que as mantêm seguras em sua prisão, submetidas a uma figura masculina. Primeiro a mãe resigna-se e logo Esmeralda a segue, em parte culpando-a pela imposição do pai em sua vida, mas ao mesmo tempo defendendo-se das conseqüências de começar a ser livre. 'Errando contra si própria', escolhe permanecer em sua melancolia solitária, vivendo apenas de si mesma e da confusão passageira de ter que, confrontada por Virgínia, pensar em sua condição. Para ela, "a vinda de Virgínia introduzira no casarão um pouco da vida invisível da cidade; sem sentir Esmeralda brilhava com mais aspereza no seu quarto; aguardava com novas reservas" (LISPECTOR, 1995, p. 285). Algo do espaço público invadira a vida privada no casarão e, nesta percepção, entra em jogo o olhar de Esmeralda, que vê o 'invisível' da vida da cidade através da irmã mais nova, num jogo de presença/ausência, ou de imagens/olhares/imaginações. O leitor talvez espere que Esmeralda desvende o quê de invisível foi introduzido em Granja Quieta, mas sequer a moça poderia defini-lo, ela que sequer 'sentia' como fora afetada; sua imagem desta vida modificada permite que seja olhada (ela 'brilhava com mais aspereza em seu quarto'), mas está impedida de 'se olhar', de se ver na imagem; "eis, então, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído", afirma Barthes (1985, p. 124, 125). A exclusão, entretanto, não é absoluta, porque a percepção da imagem denuncia sua presença através da marca do olhar. Assim, naquela mesma noite Esmeralda se deu conta de como eles riram juntos no jantar, bebendo vinho:

> E embora não fosse isso jamais o que ela poderia esperar – não, por Deus! – ganhou em vida quase violenta, viveu horas de glória sombria, pesada de promessas. Os olhos radiantes brilhavam umidamente para o próprio corpo, tão para si mesma, os movimentos fáceis e ásperos – o que lhe sucedia? ela se entregava. Despediram-se, foi dormir tão cansada que o corpo tombou amortecido no grande leito macio. (...) Ao soar dos seres e das coisas que Deus abrisse seu coração, que lhe permitisse enxergar dentro de si e, o medo expulso, pudesse enfim dizer à morte, vivi. (...) Acordou mais tarde na manhã seguinte – subitamente uma mulher velha e quieta. Auscultava-se enquanto se vestia, machucando-se por hábito com as mesmas

> palavras da véspera mas sem doer. Deslizara apara uma escura calma feita de solidão e ausência de martírio. Desceu para o café. (...) Tentava em vão abrir mais os olhos de pálpebras inchadas e amortecidas. Com horror ela já vivera a sua vida. (LISPECTOR, 1995, p. 285)

O espaço de Esmeralda se vê de repente invadido pela introdução da 'vida invisível da cidade', por meio da presença de Virgínia, acarretando novas incompreensões à vida da irmã mais velha; a conseqüência pressentida é a expansão de seus limites; de certo modo, apesar da percepção sensorial de Esmeralda, 'o dentro se confunde com o fora', numa espécie de interpenetração que esgarça e confunde o que pertence ao espaço exterior ou ao interior da personagem (cf. BRANDÃO, 2013, p. 247). Na relação de diferença entre ambas, desde seu espaço-limite literal e simbólico, determinado pelo pai, devido às circunstâncias, Esmeralda queixara-se veladamente de sua sorte, de ter que se sacrificar cuidando da mãe e permanecendo na casa paterna. Com a nova percepção, no entanto, e a ruptura metafórica dos limites impositivos, a moça mais velha liberta-se do 'martírio' (forma de tortura), como se acolhesse o traumático (cf. VIÑAR,1992), a condição que sua vida ali pressupunha, e aceitasse as condições de seu confinamento, agora sem dor, e talvez sem ressentimento; quanto a Virgínia, "olhando aquela mulher bela que jamais conhecera um homem sentiu-se afrontosamente rica", e então "aprumava o corpo com orgulho, surpresa e desencanto" (LISPECTOR, 1995, p. 275). Apesar disso, reconhecer que com Esmeralda tivera sua primeira conversa entre mulheres indicava um passo de aproximação da irmã, e ao mesmo tempo significava reconhecer como destoava das mulheres da cidade, das mulheres do grupo de Vicente.

Ainda na infância, o futuro de Virgínia havia sido atrelado ao do irmão Daniel por determinação paterna, segregando Esmeralda: iriam para a cidade, "estudar línguas, comércio e piano. Com a outra filha, dissera ele, não faria o mesmo porque 'animal só se solta de casa sem dentes'." (LISPECTOR, 1995, p. 18). Sob o prisma da mãe, repete-se a ideia da unidade da dupla, vistos e compreendidos sempre juntos, contrapostos à filha Esmeralda, vista sempre separada dos outros dois e, assim como as duas crianças se aproximam em suas brincadeiras e na paradoxal solidão da Sociedade das Sombras, também a "velha e pequena Cecília" lhes decretara, com "olhos arregalados enquanto eles tapavam a boca para não rir: morte violenta, meninos, tomem cuidado, os dois terão morte violenta" (LISPECTOR, 1995, p. 56), unindo-os definitivamente em seu futuro. O que acontece, no entanto, é um movimento contrário que, embora sutil no princípio,

na fase adulta dos irmãos demonstra seu distanciamento: a menina, por ‘decreto da sociedade’, passa muito tempo sozinha, e em vários momentos, mesmo quando brincam ou conversam, demonstra sua inclinação para a morte, o sono (afirma que entre comer e dormir, prefere o último, “porque a gente dorme, dorme, dorme...”- LISPECTOR, 1995, p. 44), a sombra e o crepúsculo:

> quando a tarde acabava e vinha a serenidade sussurrante e difusa do crepúsculo o coração de Virgínia enchia-se de uma tristeza sem expressão enquanto seu rosto se aclamava, aprofundava-se. Quietos, as almas esgazeadas, esticadas, estarrecidas, eles pareciam entrar irremediavelmente na eternidade” – LISPECTOR, 1995, p, 44).

Alguns dados sobre a protagonista e seu irmão são intrigantes quanto a como alguns episódios os afetam, ou desvendam algo acerca de ambos e seu percurso rumo à fase adulta: Daniel brinca de cavar e enterrar Virgínia em uma vala; Virgínia busca o desmaio porque gosta da sensação; afirma “eu e Daniel não podemos viver sempre aqui” (LISPECTOR, 1995, p. 30), em Granja Quieta, e quando moça “imaginava até que não demoraria muito a morrer porque uma força atraía-a constante para a terra e era inútil o sono, nele não repousava. Tinha a impressão de que já vivera tudo apesar de não poder dizer em que momentos” (LISPECTOR, 1995, p. 180). Ainda na infância, em certa ocasião

> ajustaram que haveria uma reunião aos sábados, na primeira clareira a partir do caminho da cerca. Era uma paragem onde tudo o que tinha de acontecer na vida de alguém precipitava-se e sucedia, haviam determinado. Se você tem que morrer moça, você vai para lá e morre, explicava Daniel. Era realmente a pior clareira, úmida, sombria, fechada por árvores altas e magras; entre as parasitas sem cheiro e os cipós pendentes os galhos se balançavam; pardais escuros e grandes voavam verticais como se jamais ousassem libertar-se. A terra era negra e molhada; de uma a outra chuva as pequenas poças espelhavam galhos e sombras em que o sol as esgotasse. (LISPECTOR, 1995, p. 65, 66).

A atração que a terra exerce sobre Virgínia parece estar, em primeira instância, relacionada a seu fascínio erotizado pelo jogo com a morte (ver BATAILLE, 2007), pressentido por Daniel. Em Virgínia, esse é um desejo adiado – o sono, como experiência prévia, não lhe bastava; sua realização se daria em contato com a terra, úmida, escura, em meio às sombras da clareira. Nas descrições acima mencionadas, o leitor tem diante de si o que pode ser considerado “uma imagem literária” que lhe dá “a experiência de uma criação de linguagem”, pois “trabalha no mistério da matéria e quer mais sugerir do que descrever” (BACHELARD, 1991, p. 5, 6), abrindo espaço para a consideração do que Bachelard chama de “beleza das matérias; sua massa de atrativos

ocultos, todo esse espaço afetivo concentrado no interior das coisas", e que revela "a intimidade da energia do trabalhador" (1991, p. 6, 7). A imagem poética que se nota em Virgínia em sua relação com a matéria 'terra' concentra o repouso e o trabalho, como um 'devaneio de vontade': "quando queria com muita força" buscava o barro de perto do rio – branco, diferentemente da terra da clareira, mas frio e maleável, para com ele 'modelar um mundo' (LISPECTOR, 1995, p. 50, 51).

Por outro lado, Virgínia "gostava também de munir-se de pedras, pedras e pedras", um material mais duro e resistente que, de certo modo, expressa a 'hostilidade do mundo' e, "em resposta, começam os devaneios da vontade", segundo Bachelard (1991, p. 51); e então, o que Virgínia fazia era "atirá-las uma por uma longe, longe como um grito sem eco" (LISPECTOR, 1995, p. 55), exercendo sua vontade de fazer o que quiser com aquele material duro e ver, de longe, seus efeitos. A 'imagem imaginativa' resultante, para o leitor, pode estar de acordo com Bachelard: "quase sempre, a palavra *duro* é o ensejo de uma força humana, o signo de uma ira ou de um orgulho, às vezes de um desprezo. É uma palavra que não pode permanecer tranquilamente nas coisas", mas que "oferece imagens dinâmicas do *caráter* humano". Assim, para Bachelard, "o mundo assim assumido por um devaneio da vontade tem caráter" (1991, p. 52), e as ações de Virgínia mostram algo do seu.

Em sua visão infantil, enquanto em contato com a terra, a morte não causa medo em Virgínia, é a 'verdade' da vida, uma vez que a garota havia determinado que, para a Sociedade das Sombras, "outro lema deve ser: a Verdade" (LISPECTOR, 1995, p. 65); Daniel concordara, embora irritado por ser 'guiado' pela irmã. Assim, num jogo entre vida e morte, a menina parece sempre 'desejar' a experiência derradeira da morte, ansiando as sensações que não poderia descrever porque são o estado último de sua condição: nascimento como derrelição, e morte como 'possível retorno' ao estado de pertencimento absoluto, paradoxalmente porque seria a experimentação da ausência. Georges Bataille (2007) destaca como a morte causa fascinação no ser humano, como se percebe em Virgínia, na ficção clariceana (não apenas nela, mas também em Macabéa, por exemplo, que freqüentava 'cinemas poeira' para assistir a filmes de mulheres degoladas). A obsessão da morte se vincula, no entanto, ao erotismo; segundo Bataille, isto ocorre porque para os homens, como seres descontínuos, "a morte tem o sentido da continuidade do ser" (BATAILLE, 2007, p. 91; tradução minha). Arrancar um ser de sua descontinuidade caracteriza uma violência, a violação de sua individualidade. De modo semelhante, explica Belén Rodríguez, o desejo erótico supõe uma forma de

"dissolução relativa do ser individualizado", uma ruptura de sua unidade orgânica para se conectar com um outro corpo: "na união sexual se produz algo análogo ao que a morte opera no corpo: uma decomposição e uma recomposição dos pedaços separados com outros corpos" (RODRÍGUEZ, 2010, p. 46; tradução minha). Assim, a continuidade é buscada e encontrada em um corpo anteriormente alheio, via desejo: "a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que supera tudo; é um sentimento tal que mesmo as sombrias perspectivas vinculadas à situação de ser descontínuo caem no esquecimento" (BATAILLE, 2007, p. 29, tradução minha), servindo como uma repetição simbólica daquilo que provoca a angústia, porque o tememos, como forma de preparação. E, de fato, o erotismo se vincula à morte, pois, unindo as duas pontas da vida, do início e do término, "a morte está implicada na reprodução, e no erotismo há uma fascinação pela morte", considera Rodríguez (2010, p. 26, tradução minha). E Bataille corrobora:

> a morte de um ser é correlativa ao nascimento de outro. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. É, antes de tudo, tributária da morte, que lhe dá lugar; portanto, é também tributária da corrupção, subseqüente à morte, e que põe novamente em circulação as substâncias necessárias para o incessante nascimento de novos seres (BATAILLE, 2007, p. 59, tradução minha).

Em *O lustre*, as brincadeiras infantis com a morte se revestem deste jogo com o erótico, uma fascinação como preparação para o destino final de Virgínia. Daniel, por outro lado, apesar da predição de morte violenta incluí-lo, não passará por esta experiência na narrativa, o que talvez já fosse indicado pela omissão de qualquer participação sua nos jogos com a experiência de morte, exceto como quem jogava terra em Virgínia.

O que se evidencia, pelas considerações aqui expostas, é que na narrativa a vida e seu percurso em direção à morte são a própria essência da condição exílica do ser, incansavelmente em caminho para a pós-existência, ou seja, a não-existência conforme a concepção concreta de si, cujo nascimento implica uma perda, introduz uma ausência e é conseqüência de uma expulsão. Virgínia é a personagem em trânsito entre vários territórios, uma espécie de exilada de todos os lugares, mesmo na cidade, de todas as relações, mesmo com o irmão Daniel: "na verdade sempre vivera como à beira das coisas" (LISPECTOR, 1995, p. 118), meio à parte, deslocada. Não obstante, parece sempre apontar na direção do 'percurso' final; seus movimentos de ida e vinda marcam uma trajetória em última instância solitária, apesar da ligação com o irmão. Por ser

fluida, Virgínia é uma andarilha por todos os territórios literais e simbólicos que a narrativa contempla, incapaz de se concretizar em qualquer um deles. Seu espaço de ‘ser’ é tão fugidio quanto incerto, podendo se realizar apenas com sua morte. Condenada à vida, o fim de seu (in)certo exílio é a morte, o espaço semântico da ausência e da completude do ser, desfazendo o paradoxo, destino final de sua trajetória. Desse modo, Virgínia inicia uma espécie de retorno, e seu exílio, antes incerto porque difícil de definir segundo os moldes convencionais, ganha seus contornos mais precisos, desenvolvendo-se em sua relação com o espaço, representando um lugar literal que, simbolicamente, remete à esfera íntima do ser em exílio em sua relação consigo mesmo e com o outro.

# CAPÍTULO 4 – UM ESTILO DE ESCRITURA: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA POÉTICA CLARICEANA DE EXÍLIO

A narrativa do segundo romance de Clarice Lispector estabelece um modo de narrar peculiar, como um estilo de escritura que, embora sujeito a variações, coloca em foco a criação do espaço poético dentro do texto, em sua relação com a condição exílica das personagens. Na poética de exílio de Clarice, a idéia de espaço se expande para abarcar o físico, geográfico, mas principalmente o espaço metafórico, território da memória, do corpo, da intimidade e das relações com o outro.

No romance *O lustre*, uma mudança se opera quando, inseridos os irmãos no novo contexto do espaço urbano, a necessária adaptação de Virgínia e Daniel é omitida, substituída por vagas menções que, indiretas, compõem o quadro da vida dos jovens ali: o mais velho, bonito e pretensioso, tocava piano (ambos haviam aprendido em Brejo Alto) e tinha melhor desenvoltura no meio social; em determinada festa, levara Virgínia e foi então que esta conhecera Vicente, ocasião rememorada por ele. Sem muitos mais detalhes sobre as circunstâncias, Daniel realizou seu noivado em Granja Quieta, o lugar da família e da infância;Virgínia sequer compareceu, e mais tarde o irmão casou-se com Rute, a esposa que passa parte do ano na casa dos pais, longe do marido. Por sua vez, Virgínia permanece à sombra, assim como Vicente a vê desde seu primeiro contato na festa mencionada: ela "era pouco" (LISPECTOR, 1995, p. 205), era "incômoda" (LISPECTOR, 1995, p. 206), "ela nada era. (...) Como parecia sonsa. Sim, sonsa e virtuosa" (LISPECTOR, 1995, p. 208).

Rompida a relação com Daniel, a moça encontra em Vicente novo alvo para sua devoção, para seu inconsciente 'caminhar em direção a'; neste caso, em direção ao outro, restabelecendo uma conexão para ela essencial, modificada em razão do espaço e as transformações ocorridas entre os irmãos, agora adultos. Virgínia se constitui no duplo (VARIN, 2002), numa espécie de reflexo, um espelhismo distorcido que, aparentemente, coloca a protagonista num papel sempre submisso, em regime de dependência, a uma figura masculina. Digo aparentemente porque, de fato, Virgínia, em sua falta de inteligência, consegue – e pode, afirmou Clarice a Elisa – romper com padrões e esboçar os limites tênues de sua leve rebeldia; neste sentido, vale recordar que será a menina que se entreterá moldando o barro para fazer bonecos, repetindo, como rito, o ato criativo presente em mitos cosmogônicos sobre a origem humana, uma versão

feminina de Prometeu ou de Deus. Sua ação criadora é um reflexo do ofício do narrador/escritor, que Martim buscará exercer, G.H. voltará a repetir através de material mais bruto, concreto, e talvez mais maleável do que a linguagem, e Rodrigo S.M., de *A hora da estrela*, finalmente levará a cabo, embora 'sem antecedentes do escrever', convencido do 'mau êxito de sua literatura'. Não obstante, dois fatores restringem o alcance da ruptura que a personagem poderia operar; primeiramente, do ponto de vista espacial, seu deslocamento está circunscrito ao lar familiar em Brejo Alto e nos limites percebidos na construção narrativa da cidade que, apesar de grande, dando a impressão de não poder impor restrições à moça, torna-se limitada, pelo apartamento, pelo mar, pelo morro da represa. O outro fator indica a limitação do tempo de que Virgínia poderá dispor, ela que se compraz em desmaios e ausências de pensamentos como em ausência de vida.

O espectro da morte é, efetivamente, uma constante na trajetória de Virgínia, à espreita em quaisquer espaços pelos quais a personagem transita ou momentaneamente se situa. Seu campo semântico, amplo, é parte essencial da narrativa poética construída por Clarice em seu segundo romance, e tanto se evidencia como se desenvolve na relação direta de Virgínia com os espaços circundantes, determinando sua relação metafórica: Virgínia não apenas irá morrer, mas o fará em determinado 'espaço', e de determinada 'forma', mas esta será a culminância de sua trajetória exílica, determinando seu fim.

A morte tão pressentida ao longo da narrativa de *O lustre* se tornará o episódio do desfecho da trajetória de Virgínia[41]. Não se trata, entretanto, de simplesmente narrar o destino da personagem, encerrando o texto; antes, trata-se de circunscrever a poética de exílio dentro de um marco literariamente determinado. O mito edipiano, consagrado por Sófocles e por Freud, configura uma interessante "opção pelo exílio (castigo, para os gregos) para fugir a um mal maior, para punir um crime ou para purgá-lo catarticamente" (QUEIROZ, 1998, p. 55). Salvaguardados os estudos sobre o tema, e o que Queiroz chama de 'individualismo levado ao extremo' que Sófocles concede a Édipo em sua tragédia, posto que é o herói quem decide permanecer (ser enterrado) na cidade estrangeira por ele mesmo eleita, o ponto que quero destacar concentra-se no 'papel' da morte nesta construção narrativa. Lemos:

[41] Na literatura clariceana, a morte se repete, e chega a se converter em personagem em *A hora da estrela*, novela de 1977, anunciada desde o princípio como destino de Macabéa.

> Os dois exílios de Édipo – o que o empurra ao encontro da sua identidade e o que lhe garante, afinal, a glória eterna – põem-nos diante de uma evidência: a de que o exílio é condição natural do homem. Uma vez nascido, conforme está no recitativo do coro, o que de melhor lhe pode acontecer "é voltar o mais depressa possível à origem de onde veio". (QUEIROZ, 1998, p. 56)

De modo que a iminência da morte e sua realização evidenciam o caráter exílico da trajetória humana, sua 'condição natural'; quaisquer percursos estão fadados à mesma destinação, por força superior ou vontade individual, da resolução do 'drama do exílio', consciente ou não. O coro recitativo na tragédia *Édipo em Colona*, de Sófocles, é mero indicativo que também demonstra como o autor reelaborou e concedeu ao tema do exílio outro *status*; de fato, esta é a *tragédia do exílio*, mais além do decreto de autoexílio do rei Édipo ao descobrir-se culpado pela morte do pai e pela união incestuosa com a mãe. Deixando de ser simples sinônimo de expulsão e punição (sem minimizar seus efeitos mais ou menos devastadores) aplicáveis a *determinados indivíduos*, a condição exílica está atrelada à própria natureza humana, dela indissociável desde o nascimento de todo e qualquer homem ou mulher, embora sua aceitação não seja pacífica. Constatar a condição de exílio da natureza humana, mesmo através de sua negação ou tentativas de superação, remete ao relato bíblico sobre a expulsão e condenação à morte (não imediata, mas postergada) do primeiro casal humano, Adão e Eva, os primeiros exilados. Em *O lustre*, Virgínia e Daniel mimetizam o mito do casal unido em seu 'ato' e sentenciado à vida na cidade. Nas linhas do texto, a presença da morte sempre à espreita, em cada "canto de página", demonstra literariamente a consciência, ou inconsciência, no caso de Virgínia, da sentença à condição mortal e exílica. Clarice Lispector, através de seu narrador e de sua personagem, manifesta abertamente sua poética.

Aliada ao contraste entre elementos cheios de vida e a referência ao campo semântico que remete à morte (como um percurso diaspórico entre os opostos), faz-se presente a sensação de fuga, de eterna peregrinação, de impossibilidade da permanência. O fim da trajetória da menina e da própria narrativa parece previamente definido, mas também adiado, de modo que ao longo das quase 320 páginas estes elementos vão compondo o que pode ser chamado de espaço de referência lingüística, tomando como escopo os Estudos Literários. Deste modo, as abordagens quanto aos espaços literários apresentada por Luis Alberto Brandão (BRANDÃO, 2008; BRANDÃO, 2013) serão importantes para a leitura da poética de exílio em *O lustre* e notados em sua perpetuação

nos romances de 1949 e 1961, com destaque para a importância da ideia de espaço, tanto literal, geográfico, como simbólico, ou território de referências e da memória das personagens, do qual não podem se desvencilhar.

## 4.1 – O percurso diaspórico de Virgínia: símbolos e referências

A primeira imagem da família no romance de 1946 estabelece essa oposição vida/morte, pois a cena ocorre com todos sentados à mesa para tomar café, alimento necessário à manutenção da vida – reunidos sem a perda de nenhum membro, a própria mesa um símbolo de união. Ali, "olhando o rosto duro e amado de Daniel uma vontade de fugir com ele e correr fazia o coração de Virgínia inchar tonto e leve num impulso adiante" (LISPECTOR, 1995, p. 17), o que indica a necessidade que a menina sente de se ausentar daquele espaço, reforçada com o comentário do pai sobre a viagem que os filhos mais novos fariam um dia rumo à cidade. Ainda assim, o pai ignora a mais velha "como se ela fosse morta" (LISPECTOR, 1995, p. 17). A sombra nefasta também recai sobre a mãe que sente como 'já fora viva', uma espécie de morta-viva naquele casarão e "no meio do esquecimento do jantar" (LISPECTOR, 1995, p. 23). Quando recebiam as visitas de parentes, o pai 'renascia' e Virgínia "assistia-o assustada, com um desgosto inquieto"; tia Margarida, a visitante "magra, de peles flácidas", "rosto agudo de passarinho seco", mas de "lábios sempre rosados e úmidos como um fígado" (LISPECTOR, 1995. p. 21) mantinha um olhar apressado que parecia sorrir 'na fração de segundo que durava'. Na fugacidade do olhar sorridente contrastada com a figura que parece definhar ('passarinho seco' que remete à taxidermia), a impressão causada em Virgínia não é outra senão o prenúncio da morte: "com a cabeça de passarinho de penas penteadas, oblíqua ao prato, comia quase sem falar. Via-se que um dia ela ia morrer, via-se isso" (LISPECTOR, 1995, p.22).

Na segunda parte, quando a Virgínia adulta vai ao jantar na casa de Irene, também se evidencia esse contraste ao redor da animada mesa em uma ocasião festiva. A mulher, 'forçada' a uma convivência social pouco natural para alguém que destoa do contexto, experiência semelhante ao exílio, busca formas de parecer 'normal' em meio aos convidados. Ao chegar, estava agora entre 'quase estranhos', após um desmaio solitário no apartamento e uma 'espera sem ânimo', quando "aos poucos no fundo de sua negligência algum ponto de seu corpo começou a viver fracamente, a pulsar acompanhando as coisas ao redor" (LISPECTOR, 1995, p. 91). Na casa da anfitriã, "foi

forçada pelo olhar dos presentes a não recusar uma ida ao *toilette* de Irene. Para endireitar misteriosamente coisas femininas – permitiam eles e não a olhavam enquanto isso para que ela ficasse à vontade" (LISPECTOR, 1995, p. 96). De volta à sala, "Virgínia pairava entre a mesa, o ar e seu próprio corpo flutuando em busca – tão indecifrável era aquele silêncio de festa. Não esquecer, não esquecer, pensava ela distraída observando como se fosse partir e devesse contar o que via" (LISPECTOR, 1995, p. 98). Desse modo, seu deslocamento não se instaura apenas em relação àquele 'grupo que se entendia', como também ao próprio lugar, o ambiente e todo o espaço; mesmo seu corpo era uma forma de aprisionar sua 'fluidez'.

Ao refletir sobre a condição de exílio e de 'fora de lugar', Edward Said (2004) fornece uma espécie de porta de acesso para a reflexão sobre o papel da memória do espaço na construção da identidade do indivíduo, de sua compreensão/noção de si mesmo e de seus meios de relação com o espaço e o outro em seu presente de atuação. Por conseguinte, o refúgio da memória é um 'território' vasto que torna acessível o local abandonado, deixado atrás, pois abre 'vias de acesso' para reaquisição, mais simbólica do que literal, do espaço do passado. É, portanto, ao transitar pelo contexto de seu apartamento e o jantar na casa dos amigos de Vicente que Virgínia tem flashes de memória do espaço da infância, indicando não apenas uma ausência como também a impossibilidade de readquirir o espaço simbólico que foi deixado. Por isso, lembra-se não das pessoas ou do casarão, mas das cartas que envia para a Granja – elementos de 'passagem', pressupondo um percurso, 'cada vez menores', relatando assuntos corriqueiros sobre saúde, aluguel, não ser mais a magrinha de antes... Enquanto passeia os olhos pela cidade, estabelece a comparação: "na cidade o rio era liso, os coqueiros alinhados, mesmo as montanhas pareciam limpas e podadas, tudo se estendia à superfície realizado. Enquanto em Brejo Alto a existência era mais secreta – e isso ela diria sem falar" (LISPECTOR, 1995, p. 86).

Não se trata simplesmente da comparação óbvia entre campo e cidade, simplicidade rudimentar rural *versus* urbanização. Através da personagem, para o leitor se descortina uma 'visão poética do espaço' literário representado (CAIRO et all, 2008) e sua significação para a vida subjetiva de Virgínia, para quem o olhar (ou a forma de olhar) começa a tomar uma dimensão ampliada, como catalisador das sensações que, mais do que o racionalismo, governam sua forma de 'estar' no mundo. A 'vida mais secreta', oposta ao tudo 'realizado' da cidade, demonstra como Virgínia vê poeticamente dois *espaços*, e o de sua vida atual, no qual interage no presente, é mais

árido, limitado e mais facilmente definível – portanto menos poético, do que o *espaço* da infância, revisitado pela memória e ampliado simbolicamente, pois não se restringe apenas ao local geograficamente concebido. Aquele era o espaço no qual 'variava seu modo de viver', fazendo

> profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para árvores altas, esperar de manhã clara pelo fim da tarde mas esperar só um instante, (...) prestar atenção ao silêncio quase pegando com o ouvido um rumor, (...) abandonar o corpo na cama sem a menor força quase doendo toda[42] de tanto esforço por se anular, experimentar café sem açúcar, olhar o sol até chorar sem dor – o espaço em seguida tonto como antes de uma terrível chuva –, (...) postar-se debaixo de um mastro para olhar para cima e ficar tonta de si mesma – variando com cuidado o modo de viver. O que a inspirava era tão curto. Vagamente, vagamente, se tivesse nascido, mergulhado as mãos n'água e morrido; esgotaria sua força e teria sido completo o seu mover-se – era essa a impressão sem pensamentos. (LISPECTOR, 1995, p. 27, 28)

Baseando-se a moça 'toda em impressões sem pensamentos', Brejo Alto e Granja Quieta compõem o espaço que lhe confere identidade, moldando-a desde a infância, quando fazia seus exercícios e compreensões cuja trajetória culminaria em completude, uma percepção tardia oposta ao que pensava quando menina. De sua perspectiva de mulher adulta, depois de sua nova ambientação, a cidade se lhe apresenta como uma espécie de repetição, uma nova – ou, melhor dito, *uma outra* experiência com o já experimentado, nova apenas porque se torna atual, diferente pela mudança de local e de tempo, embora a expectativa anterior da menina acenasse para algo realmente novo. Logo após o relato sobre a irmã mais velha e seus encontros no jardim, a garota se dirige sozinha para o quarto, lentamente desenvolvendo uma consciência, mais sensorial do que racional, sobre como se encontrava diante de um instante revelador:

> tendo experimentado a doçura da fascinação e da obediência ardente a Daniel, sua natureza maleável e fraca ansiava agora por entregar-se à força de outro destino. Sentia que cessara a harmonia entre seu existir e a Granja onde ela nascera e vivia; pela primeira vez pensava na viagem à cidade com um prazer nervoso cheio de esperança e raiva confusa. Brejo Alto, a neblina das manhãs, as ruas estreitas, a solidão de Granja Quieta permaneciam agora de um modo incompreensível acima dela e se antes o silêncio dos campos e o ruído indecifrável da mata continuavam suas próprias sensações, agora ela deveria mover-se numa terra fria e indiferente; pensava com inquietação nas chuvas do inverno próximo como se previsse um novo desespero em permanecer presa no casarão. Inexplicavelmente até então sonhara e somente agora abria os olhos, precipitando-se em alguma coisa sólida e mortal – com um desgosto surpreendido secretamente adivinhava-se

[42] Outra imagem que se repetirá com Macabéa, em *A hora da estrela*.

> mais conhecida, como reconhecível. Daí a alguns anos iria embora com Daniel. Anos ainda. Com firmeza resolvia cerrar o coração e atravessá-los fechada para só recomeçar a viver na cidade – seu pensamento deixou uma ressonância lívida no ar – quantas possibilidades uma pessoa tinha se vivia no mundo aberto, seu corpo fremia quase assustado com o próprio ímpeto, como tudo o que havia de obscuro na sua força. (LISPECTOR, 1995, p. 83, 84)

Estamos diante da cena de verdadeira mudança em Virgínia. A menina percebe, logo depois de seu 'ato corrupto e vil', sua experimentação do mal (cf. ROSENBAUM, 1999), que algo se processara e estabelecera definitivamente sua ruptura com o espaço da infância; naquele momento de percepção de que deveria 'mover-se em terra fria e indiferente', no 'mundo aberto' da cidade', sabia que era a ela "a quem acontecia o instante" (LISPECTOR, 1995, p. 83). Porém, mais do que a percepção de seu envelhecimento, um passo rumo à madureza da vida adulta, a mudança que se opera está em íntima relação com sua concepção de si em um *determinado espaço*[43]; sim, ela deveria ir para a cidade. Agora, Granja Quieta seria seu lugar de exílio, a terra dos outros, até que pudesse rumar para sua nova vida. A ruptura se estabelece:

> pela primeira vez envelhecera. Pela primeira vez tinha a consciência de um tempo atrás de si e a noção desassossegada de algo a não poder tocar jamais, de alguma coisa que já não lhe pertencia porque estava completa mas a que ela ainda se prendia pela incapacidade de criar outra vida e um novo tempo" (LISPECTOR, 1995, p. 83).

Contemplando-se no espelho "sombriamente brilhante", envolta em silêncio, sente que se concretiza sua necessidade de desenraizar-se e sair do casarão. Contra a prisão que o local seria, caso permanecesse, contempla a liberdade de modo contido, sabendo ter que esperar alguns 'anos ainda'; e para isso decide fechar-se – uma espécie de 'morte', ou metamorfose, fechada em um casulo que impeça seu contato com o mundo de Granja Quieta e a mantenha na sombra – para somente na cidade 'recomeçar a viver'. O marco de sua transformação é "a corrupção", que

> banhava-a de uma doce luz. Assim pois lá estava ela. Assim pois lá estava ela. Não havia quem a salvasse ou a perdesse. E eis que os

[43] Em "Cem anos de perdão", crônica publicada em 25 de julho de 1970, no *Jornal do Brasil*, recopilada em *A descoberta do mundo* (1999, p. 298, 299), a ficcionalização de um (possível) relato da infância marca a concepção de si da menina em relação a um determinado espaço, o Recife, mais especificamente uma casa que 'parecia um castelo', com um canteiro, e uma determinada ação, a de roubar uma rosa. Após o primeiro roubo, outros se sucederam, com 'uma glória que ninguém lhe tirava', e também de pitangas, sem ver, apenas pelo tato e por entre as grades, resultando, às vezes, em 'esmagar uma pitanga madura demais e ficar com os dedos ensanguentados', uma leve e sutil menção literária à prática do mal. Porém, as últimas frases da crônica desfazem qualquer impressão negativa sobre a ação ou seu resultado, já transportado, do tempo da infância, para o tempo e espaço da narração: "Não me arrependo: ladrão de rosas e de pitangas tem cem anos de perdão. As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens."

> momentos se desenrolavam e morriam enquanto seu rosto quieto e mudo pairava à espera. Lá estava ela pois. Ainda ontem o prazer de rir fizera-a rir. E à sua frente se estendia todo o futuro. (LISPECTOR, 1995, p. 84,85)

Efetivamente, assim que Virgínia decide 'cerrar o coração' e 'atravessar os anos fechada', a narrativa, poética e metaforicamente, estabelece uma forma de passagem entre sua infância, no casarão em Brejo Alto, e a fase adulta já na cidade. Sem marcação de capítulo ou quaisquer outras indicações textuais de encerramento da primeira parte da narrativa, uma demarcação de três ou quatro espaços em branco serve de ponte de passagem entre a Granja e a cidade, entre o tempo que se tornou passado e o tempo presente, entre a menina que se olha no espelho contemplando todo o futuro à sua frente e a moça que 'depois de tantos dias sem sair de casa nem ver Vicente', passeia em direção ao morro "para restabelecer-se e não aparecer no jantar de Irene pálida e mal ressuscitada", ela que sentia como "estava pobremente viva" (LISPECTOR, 1995, p. 85).

Neste ponto, pensando na relação vida/obra em Clarice Lispector, vale abrir um parêntese. Em *O lustre*, como uma espécie de ressonância das marcas culturais do judaísmo (o que não implica necessariamente seu caráter religioso e moral), a relação com o passado e com o espaço do passado parece uma marca definidora, externa, um eco da herança textual judaica de Clarice (WALDMAN, 2003) que se revela no texto, mas não exatamente na personagem, que não é judia. Nas veredas do espaço cultural do fora do texto, a relação com o espaço propicia uma consciência de 'estrangeiridade', uma falta de reconhecimento da pertinência, que, no caso do judeu em diáspora, sente como seu território não é exatamente 'seu', assim como sequer seu território 'original' (conquistado e/ou determinado e concedido por força superior) o era: uma orientação divina proclamava que a terra pertencia, de fato, à Divindade, não aos que recebiam permissão para ali residir; por determinação de seu Deus detinham certos direitos de uso e propriedade sem, contudo, obter absoluta possessão. Deste fato decorre sua condição verdadeira: eram, em suma, 'estrangeiros'[44].

[44] Segundo as ordens recebidas pela Divindade, registradas pelo patriarca Moisés no Pentateuco, a primeira das três divisões do cânone judaico (também chamado de Torá , texto com a lei e o patrimônio identitário judaico), cada homem do povo de Israel – pois ainda eram vistos como grupo unificado, e somente mais tarde houve a separação efetiva dos judeus – deveria respeitar as normas de uso e venda da terra: "Também não se venderá a terra em perpetuidade, porque a terra é minha; pois vós estais comigo como estrangeiros e peregrinos", conforme o livro de *Levítico*, de caráter legislativo, no capítulo 25 e versículo 23. Consulta: www.tora.org.ar/flash.asp, Librería Judaica con el apoyo del Club Hebreo del Libro.

Outra marca diferencial refere-se ao modo como o indivíduo se destaca por sua singularidade: *num contexto amplo*, do ponto de vista de grupo, os judeus em diáspora, em geral, no século XIX e início do XX, tinham "sua posição no sistema econômico (...), ocupavam seu lugar no sistema social (caracterizado por diferentes modalidades de exclusão)" (MEZAN, 1995, p. 20, 21) e até certo ponto mantinham uma cultura própria, 'divorciada' da cultura hegemônica dos países onde viviam. Obviamente não eram os únicos que se diferenciavam, afinal em comunidades onde convivem múltiplas culturas a diferença cultural não é a exceção, mas basicamente a regra. Porém, por diversos fatores, determinados *não apenas* pela vontade de autonomia e isolamento dos próprios judeus, estes tendiam a ser os "mais diferentes", embora "atualmente o *ser judeu* deixou de ser algo claro e simples" (MEZAN, 1995, p. 19), facilmente identificável com certa atividade comercial, certas práticas sociais, um grupo como "estamento numa sociedade rigidamente estratificada" (MEZAN, 1995, p. 20). Embora não exatamente separado de seu grupo, a principal mudança na forma de ver e compreender o *ser judeu* decorre de vê-lo como *indivíduo*: a individualidade deixa de ser sinônimo de coletividade e o indivíduo suplantado pelo coletivo. Tal visão sem dúvida contribuiu para a rejeição de equívocos e visões preconceituosas contra um grupo específico, e a abertura para a ciência e cultura resultante de suas práticas, bem como sua inserção na organização social, com reflexo em nossa literatura contemporânea, como vários estudos apontam (ver WALDMAN, 2003).

São estes aspectos exteriores ao texto que trazem à tona o traço de judeidade como herança *textual*, que ajuda a compor o início do desenvolvimento da narrativa poética de exílio em *O lustre*, estendendo essa poética aos próximos romances. *A priori*, a questão da coletividade, do grupo, é deslocada, para dar lugar à reflexão acerca do indivíduo em sua dimensão mais íntima, como ocorrerá com a protagonista. No texto do segundo romance, a personagem é descrita de modo que a leitura pode ser feita colocando em evidência a individualidade pressentida em Virgínia, que obviamente não existe pronta e acabada, mas está em construção na relação direta com o outro e com o espaço. O traço característico compartilhado pelos membros de sua família – a falta de inteligência, menos desabonador em seu caso específico, permite sua convivência mais ou menos pacífica com sua condição. Virgínia é, em muitos aspectos, uma estrangeira exilada em Granja Quieta, o lugar que pertence à avó e, por extensão, ao pai, a figura maior de autoridade que determina sua saída, como se aquele espaço não lhe pertencesse, e ali estivesse de passagem, sem direito a criar raízes. Ademais, a figura

paterna demarca sua relação com o superior. Vale ressaltar que a ideia do divino, de um *Deus*, não é exatamente consciente para Virgínia, embora dele se aproximasse, por imitação, em sua atividade mais amada: fazer bonecos de barro.

Nas ocasiões em que descia até o rio, ali encontrava "o melhor barro que alguém poderia desejar: branco, maleável, pastoso, frio. Só em pegá-lo, em sentir sua delicadeza alegrezinha e cega, aqueles pedaços timidamente vivos, o coração da pessoa se enternecia úmido, quase ridículo" (LISPECTOR, 1995, p. 50, 51). Assim, o contraponto é estabelecido: contra o ato criador divino, a repetição inconsciente (irracional) de Virgínia, a garota que, como Deus, modela o mundo – seu mundo – e dele, ou de seu ato, deriva o prazer de suas sensações[45].

Isolada, solitária, a personagem de *O lustre* sente que se conecta, que se funde, ao barro, como um retorno à essência, ao pegá-lo, e a sensação causada pela água, símbolo de vida, é prazerosa e excitante: "Virgínia cavava com os dedos aquela terra pálida e lavada – na lata presa à cintura iam-se  reunindo os trechos amorfos. O rio em pequenos gestos molhava-lhe os pés descalços e ela mexia os dedos miúdos com excitação e clareza" (LISPECTOR, 1995, p. 51). E é assim que, com uma "sabedoria que nascia naquele mesmo instante, fresca e progressivamente criada", a personagem, concentrada, misturava o barro à água: "conseguia uma matéria clara e tenra de onde se poderia modelar um mundo. Como, como explicar o milagre... Amedrontava-se pensativa" (LISPECTOR, 1995, p. 51). Segundo as considerações de Bachelard (1991) 'as matérias da moleza' podem ser utilizadas com um 'instinto plástico' de superação, ao tentar lhes dar forma; a lama, para Virgínia, se converte em material moldável, um meio de satisfazer uma necessidade de trabalho com a matéria plástica. Proveniente da margem do rio, é um 'pedaço vivo' deste meio fluido e contínuo, sua extensão; ao mergulhar os dedos nela, a menina se conecta com o material vivo com o qual moldar um mundo[46]. Do ponto de vista filosófico existencialista, a matéria, "reveladora do ser", "dá o sentido de uma profundidade oculta", ampliando "o horizonte até os extremos limites do ser", dotando-o do material necessário para "decifrar o ser de todos os fatos humanos" (BACHELARD, 1991, p. 92, citando Sartre); assim, Virgínia poderia 'sentir' a lama do rio nas mãos como extensão de si mesma, remexendo os pés tocados pelos

[45] Também Lucrécia e Martim, assim como Virgínia, são personagens motivados por atos, em certa medida: a primeira, pelo olhar e por imitar a cidade de S. Geraldo, e o último por seu ato aparentemente contra a mulher. Destes, decorre o ato derradeiro de sua fuga, numa tentativa de 'moldar' sua própria existência, quer através de um lugar específico, no caso de Lucrécia, quer através da linguagem, como quer Martim.

[46] E de novo vem à lembrança a mão de menina que esmaga o 'material mole' das pitangas maduras, retornando 'ensanguentada' e cheia de frutinhas, em "Cem anos de perdão" (LISPECTOR, 1999, p. 299).

‘pequenos gestos do rio’ com ‘excitação e clareza’, fundindo-se momentaneamente com o espaço.

Neste momento, um pensamento pouco claro, sem palavras que o nomeiem, marca uma ausência levemente pressentida por Virgínia:

> nada dizia, não se movia mas interiormente sem nenhuma palavra repetia: eu não sou nada, não tenho orgulho, tudo pode me acontecer, se... quiser me impedirá de fazer a massa de barro... se quiser pode me pisar, me estragar tudo, eu sei que não sou nada... era menos que uma visão, era uma sensação no corpo, um pensamento assustado sobre o que lhe permitia conseguir tanto no barro e na água e diante de quem ela devia humilhar-se com seriedade. Agradecia-lhe com uma alegria difícil, frágil e tensa, sentia em... alguma coisa como o que não se vê de olhos fechados – mas o que não se vê de olhos fechados tem uma existência e uma força, como o escuro, como o escuro, como a ausência, compreendia-se ela assintindo, feroz e muda com a cabeça. Mas nada sabia de si própria, passaria inocente e distraída pela sua realidade sem reconhecê-la, como uma criança, como uma pessoa.
> Depois de obtida a matéria, numa queda de cansaço ela poderia perder a vontade de fazer bonecos. Então ia vivendo para a frente como uma menina. (LISPECTOR, 1995, p. 51, 52)

Virgínia tem uma consciência quase inconsciente de ‘algo superior’, que não nomeia, cuja força não poderia ser capaz de superar ou suportar, um devaneio de vontade que lhe escapa. Essa força poderia ser qualquer figura masculina, como o pai, o irmão, ou também a eles superior. Com esse pensamento assustado, mal consegue se separar do barro que molda com as mãos: ‘se quiser me impedirá de fazer a massa de barro’; inicialmente separada o suficiente para distinguir entre si e o barro, torna-se em seguida exatamente como ele, ou parte dele: ‘se quiser pode *me* pisar, *me* estragar tudo’. Com tal pensamento, ou sensação, de ser pisoteada e toda estragada, assim como de ter seu trabalho esmagado, Virgínia não parece pensar em alguém, talvez Daniel, que pudesse estragar seus bonecos; algo com força e existência, que não se vê de olhos fechados, ao estragar o barro moldado, estragaria a ela própria. A autoconsciência de não ser nada, por fim, distrai a menina de sua realidade e lhe confere a inocência necessária para lidar com a ausência. E assim, retomando o poder de criação na moldagem do barro, o cansaço e a vontade perdida substituem o período divino de ‘descanso’, humanizando humildemente a criação da menina. Quando por fim lembrava-se de súbito do barro molhado, “corria assustada para o pátio – mergulhava os dedos naquela mistura fria, muda e constante como uma espera, amassava, amassava, aos poucos ia extraindo formas” (LISPECTOR, 1995, p. 52).

Neste trabalho de Virgínia, tomando a forma de ‘devaneio’, a moldagem de barro e água aponta para uma imagem bastante peculiar, relembrando as águas do rio no início da narrativa, e a fluidez da menina; assim, em seu inconsciente criador, vislumbra-se uma “experiência de fluidez, de maleabilidade” (BACHELARD, 1989, p. 15):

> a água imaginária nos aparecerá como um elemento das transações, como o esquema fundamental das misturas. (...) a combinação da água com a terra (...) encontra na massa o seu pretexto realista. A massa é então o esquema fundamental da materialidade. (...) Uma mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada com uma geometria fácil. (...) A mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. Acumula assim todas as ambivalências. Tal mão que trabalha tem necessidade da exata mistura de terra e água para bem compreender o que é uma matéria, uma substância capaz de uma vida. (BACHELARD, 1989, p. 14)

A menina se preocupa com ‘o ponto’ exato de sua mistura, controlando a textura de sua matéria, para então dar forma e ‘vida’ ao trabalho de suas mãos, o qual acariciava; ao mesmo tempo, suas formas lhe escapam. Tudo o que moldava eram “pequenas formas que nada significavam mas que eram na realidade misteriosas e calmas. Às vezes altas como uma árvore alta, mas não eram árvores, não eram nada...(...) Às vezes um pequeno objeto de forma quase estrelada mas cansado como uma pessoa” (LISPECTOR, 1995, p. 52).

Afirma Bachelard: “a vontade de escavar a terra ganha imediatamente um novo componente, envolve-se numa nova dualidade, se a terra é lamancenta” (BACHELARD, 1991, p. 103). Em princípio, no jogo com Daniel, Virgínia era enterrada, “verdadeiramente uma volta à mãe” (BACHELARD, 1991, p. 130), mas não consciente ou desejada, simplesmente impetrada pelo irmão; por outro lado, ir até o rio, tocar a lama com as mãos, andar na “margem escalável, embora escorregadia”, ali achar “o melhor barro que alguém poderia desejar” e sentir nos dedos dos pés a excitação do contato com o barro é uma espécie de “imagem de valorização”, de fusão com a terra natal, que mais tarde irá abandonar e da qual se desconectará (talvez por isso, perdido o vínculo, a moça morrerá). A lama, portanto, não será somente o que se descarta, “o que teve forma e a perdeu, a tristeza insossa da indiferença” (BACHELARD, 1991, p. 104).

Virgínia repete o ato de criar com determinadas variações. Para a menina, embora suas formas não fossem nada, assim como ela própria, seria “um trabalho que

jamais acabaria, isso era o que de mais bonito e cuidadoso já soubera[47]; pois se ela podia fazer o que existia e o que não existia!" (LISPECTOR, 1995, p. 52, 53). Portanto, no diálogo com o mito religioso, Virgínia consegue ir além do trabalho divino em dois aspectos. Em primeiro lugar, seu trabalho não teria um limite fixado, jamais acabaria, diferentemente dos seis dias criativos e do descanso no sétimo dia, tornando-o sagrado e impondo o término (limite) às coisas criadas; em segundo lugar, ela se sente capaz de fazer tanto o que já existia como o que 'não existia', guiando-se não por um pensamento racional, mas por suas sensações. Contraposta à modulação da palavra/ordem divina que trouxe o mundo e as criaturas vivas à existência ('haja luz'; 'produza a terra vegetação e animais', 'façamos o homem à nossa imagem e semelhança'), a menina silenciosa e solitária – autoexilada da companhia e da vida cotidiana dos outros – modela seus bonecos do material 'delicado, evanescente e úmido' que encontra à beira do rio; por fim, deposita-os no solo e ao sol para secar, olhando-os imóvel:

> por amor ou apenas prosseguindo no trabalho fechava os olhos e concentrava-se numa força viva e luminosa da qualidade do perigo e da esperança, numa força de seda que lhe percorria o corpo celeremente com um impulso que se destinava à figura. Quando enfim se abandonava, seu fresco e cansado bem-estar vinha de que ela podia embora não soubesse o quê... talvez. Sim, ela às vezes possuía um gosto dentro do corpo, um gosto alto e angustiante que tremia entre a força e o cansaço – era um pensamento como sons ouvidos, uma cor no coração. Antes que ele se dissolvesse maciamente rápido no seu ar interior, para sempre fugitivo, ela tocava com os dedos num objeto, entregando. E quando queria dizer algo que vinha tênue, obscuro e liso e isso poderia ser perigoso, encostava um dedo apenas, um dedo pálido, polido e transparente – um dedo trêmulo de direção. No mais fino e doido de seu sentimento ela pensava: vou ser feliz. Na verdade o era nesse instante e se em vez de pensar "sou feliz" procurava o futuro era porque obscuramente escolhia um movimento para a frente que servisse de forma à sua sensação. (LISPECTOR, 1995, p. 53)

O gesto delicado é a repetição do ato de conceder o 'sopro de vida', mas a personagem não permanece expectante quanto ao que ocorrerá à figura que toca, como se esperasse vê-la ganhar vida à sua imagem; sua necessidade, centrada em si mesma, consiste em captar o 'gosto', o 'pensamento' fugitivo dentro de si, entregá-lo ao barro moldado numa espécie de libertação e assim pensar em seu próprio futuro, optando por um 'movimento para a frente'. O que Virgínia busca está intimamente relacionado à sua

[47] Uma experiência semelhante pode ser percebida em Joana, de *Perto do coração selvagem*, quem produz bonecos de papel e tem o hábito de ser a protagonista das histórias que criava. Há, ademais, ressonâncias em "Restos do carnaval": a fome de sentir êxtase, a necessidade de ser outra através da criação da fantasia. E, novamente, em "Felicidade clandestina" (crônica "Tortura e glória"): o livro "para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o", e que finalmente poderia ter pelo tempo que quisesse, desfrutando do "êxtase puríssimo" derivado de tê-lo no colo. (LISPECTOR, 1999, p. 27 – 29; 83 – 85)

condição mais primária, ligada à sensação ainda sem forma, num percurso em direção ao que está à frente; novamente se evidencia a tendência da personagem à busca, ao movimento, à errância, ao percurso. Incapaz de transmitir em palavras, seu gesto está arraigado em sua condição isolada, na necessidade de produzir um mundo – mesmo que imaginário – à parte e moldado a si mesma. É assim, desta primeira experiência com o barro, com suas "coisas miúdas", que "quedavam-se quase despercebidas em seu quarto", "bonecos magrinhos e altos como ela mesma" (LISPECTOR, 1995, p. 54), portanto 'à sua imagem', que Virgínia tanto se aproxima de uma idéia de 'santidade' – "mesmo suas figurinhas mais suaves tinham uma imobilidade vigilante como a de um santo. E pareciam inclinar-se para quem as olhava como os santos" (LISPECTOR, 1995, p. 54) – como descobre certa limitação: "como fazer o céu? Nem começar podia. Não queria nuvens – o que poderia obter pelo menos grosseiramente – mas o céu, o céu mesmo, com a sua inexistência, cor solta, ausência de cor" (LISPECTOR, 1995, p. 54, 55). A simples brincadeira de criança reveste-se de valor simbólico quando os 'bonequinhos' não são deixados lá fora nem são destruídos, mas são guardados de modo a povoar o novo espaço reservado a eles, no ambiente do quarto. Virgínia ensaia uma vida sem outra autoridade que não seja a sua própria, mas percebe os limites de seu intento, quer sejam os provindos dela mesma – não consegue fazer o céu com o material mole do barro –, quer os externos, pressentidos na imobilidade – ausência de vida – dos bonequinhos que, no entanto, pareciam vigiar e se inclinar em direção a quem os olhava – a própria Virgínia, criadora, vigiada por sua criação.

Em Virgínia, o trabalho com o barro é, ademais, imaginativo, a possibilidade (pouco consciente) de suplantação da 'terra mãe' (e talvez da própria mãe), pois agora é a menina quem usa o barro para moldar o que deseja, sejam os bonequinhos 'à sua imagem', sejam as figurinhas de sua própria iconografia. Assim,

> Somos realmente obrigados a convir que com a terra mole toca-se num ponto sensível da imaginação da matéria. A experiência que temos dela remete a experiências íntimas, a devaneios recalcados. Põe em jogo valores antigos, valores que são muito antigos tanto para o indivíduo como para a espécie humana (BACHELARD, 1991, p. 106)

A experiência que a menina tem com o barro não se repetirá com a moça; já adulta, ao andar até o planalto com os pés descalços, não sentirá essa conexão com a terra dura, não irá até o rio ou em busca da lama. Ao contrário, a caminhada de retorno será penosa, os pés doídos: "tudo começava a negar-se, tudo guardava suas qualidades de ser, a noite se fechava"; "os pés descalços ardiam e o dedo menor sangrava negro de

poeira" (LISPECTOR, 1995, p. 304). Os valores, os devaneios recalcados e a experiência íntima ligados à imaginação da matéria da terra e da lama passam despercebidos no passeio de Virgínia pelo planalto quando se sente 'solta no prado', solene e triste; a 'vaga salvação' que sente irá se relacionar ao casarão, subitamente decidindo voltar a morar ali.

Limitada no uso de seu material preferido, apesar de conseguir outras formas de experimentação, de liberdade criadora, com a terra misturada ao barro, um 'material menos plástico, porém mais severo e solene', a menina descobre, ademais, as tintas, materiais mais leves, que 'talvez não pudessem ser apalpados ou sentidos, apenas vistos'. Mais tarde, é essa experiência lhe vem à mente por ocasião da despedida de Vicente, um dia antes do retorno que pressente como definitivo a Granja Quieta, provocando uma nova percepção da mulher na menina que a cidade transformara.

## 4.2 – Marcas de exílio: da espacialidade do corpo à construção do espaço

Na estranha relação amorosa que mantém com Vicente, Virgínia se torna consciente da espacialidade do próprio corpo, entranhado nas memórias de sua infância. Quando vai ao apartamento para se despedir e vê Vicente chorando, o homem, "ajoelhado junto dela e com o rosto afundado no seu corpo" (LISPECTOR, 1995, p. 217), permanece um bom tempo enquanto Virgínia "olhava para frente, seca, quase severa", sentindo "de súbito a dor misturar-se à carne, insuportável como se cada célula fosse revolvida e rasgada, dividida num parto mortal" (LISPECTOR, 1995, p. 217). Neste instante de rebentação da vida, a mulher imóvel repete o gesto que tantas vezes ensaiara com seus bonecos de barro na infância, escapando-lhe o fato de que, talvez, precisasse tornar-se mulher para finalmente alcançar o que antes parecia inatingível:

> Ela jamais poderia ter ido adiante; fraca e aterrorizada, atingira o ponto mole e fecundo do próprio ser. Esperava. Depois com dificuldade moveu as mãos doces pelos cabelos do homem redimido, deu-lhe tudo pelos dedos trêmulos, ela que jamais conseguira insinuar nos bonecos de barro o contato de sua vida. Disse a primeira palavra de sua nova experiência:
> - Vicente.
> Ele ergueu a cabeça, olhou-a, surpreendeu-se, ela existiu acima de Adriano. E como ela era nesse momento forte, calma e plena como uma mulher, ele submeteu-se como já se submetera às outras mulheres. Ela segurou a cabeça do homem com suas mãos; num gesto precioso e fresco beijou as suas pálpebras leves. O prazer no homem foi luminoso e intenso; ele ergueu os olhos querendo com um silêncio dar a ambos a certeza de que ele era um homem e ela uma mulher. E

> recuou num movimento irresistível apertando o olho direito com a palma da mão.
> - Mas você me enfiou o dedo no olho, dizia ele perdido de si mesmo, enxugando as lágrimas que escorriam.
> Um alegre e surdo tambor fora atacado no meio do quarto, um pavilhão vazio. Alguma coisa se concluíra com sol e claridade! o tambor rufava no meio do quarto; e depois nunca um silêncio fora tão mudo, calmo, final no recinto oco. (LISPECTOR, 1995, p. 217, 218)

Apesar da cena se desenrolar como um resquício de suas atividades na infância em Granja Quieta, do gesto de seu corpo de menina, os momentos de percepção de Virgínia como mulher, fonte de vida e prazer é fugidia, passageira. Vicente, neste instante um homem redimido, esboça meramente a possibilidade de ter pena de magoar e ferir uma mulher, embora não aquela que tem diante de si. Quanto à Virgínia, este é o início de seus momentos finais com Vicente antes de voltar a Granja Quieta em virtude da morte da avó. A transitória noção do próprio corpo maduro a põe em expectativa, pronta para o derradeiro ato que insinua o contato de sua vida. A viagem torna-se presente em seus pensamentos, e o retorno iminente é mantido em sigilo, não compartilhado com o homem da cidade. A Granja tem sua própria vida, marcando o isolamento da vida na cidade.

Nos desdobramentos da relação revezada entre submissão e suplantação da figura de autoridade masculina, paterna, familiar ou mitológica, Virgínia lida com a existência não palpável e a ausência, um reflexo de seu sentir sem pensamentos, sem palavras, como o silêncio no recinto oco, a despeito da presença da moça e seu amante, cuja realidade palpável é o amor falso que os une. Por outro lado, sob a perspectiva da mãe, tampouco há ligação familiar ou afetiva, a não ser a inegável condição do nascimento da menina: nascera da parte baixa do corpo materno, um vínculo facilmente rompido com a progenitora (e por ela mesma), que ao mesmo tempo estabelece a estranha relação com o irmão, em condições semelhantes de concepção e nascimento. Seu primeiro exílio, essencial, de abandono do território do corpo materno, é uma ruptura cujo trauma é superado em parte pela insinuação de um desejo próprio de abandono, e em parte pela substituição da mãe por Daniel.

O elemento estruturador essencial para Virgínia virá por intermédio do irmão, pois a Sociedade das Sombras rompe o silêncio e destrói a solidão, embora exija a persistência das sombras. A única ligação que evita seu total isolamento exílico, visto que não se enquadra nos critérios – pouco definidos, é verdade – dos pais e da família, é a irmandade que encontra em Daniel, que a faz parte de um grupo, principalmente após

a fundação de sua Sociedade. Numa espécie de espelhismo (com base em LACAN, 1998), é como se Virgínia se reconhecesse, ou reconhecesse sua imagem, assumindo-a como *ficção do eu* (de si mesma, situada no simbólico e aparentada à verdade do desejo), mediante o que lhe vem do exterior, de Daniel. Desde o instante em que se unem na Sociedade das Sombras há uma identidade para ambos, uma marca a partir de um *nome*, uma autoridade, uma associação como construção do processo secundário, com base nos estudos psicanalíticos, através da qual as crianças, principalmente Virgínia, criam uma nova leitura e compreensão de si mesmas como uma unidade, contra tudo o mais (MEZAN, 1995). Através da relação com o irmão, a menina parece desenvolver um imaginário no qual a alteridade se faz presente, e sua imagem alvo será sempre um reflexo no outro, como se sua percepção de si (algo semelhante à sua identidade própria) fosse algo que lhe vem de fora, do outro e em sua relação com o espaço (cf. SALES, 2005): Daniel e Granja Quieta, depois a cidade, e Vicente, como exemplos mais evidentes.

Também neste aspecto se revela um traço de judeidade no texto clariceano, provavelmente como rastro apagado, não evidenciado. Por inversão, a presença não revelada da autoridade divina – aquele cujo nome não é pronunciado, mas que se revela primeiramente pela palavra falada e depois pela escrita – é substituído pela figura máxima de determinação da Sociedade dos irmãos: "a Sociedade das Sombras falou", irrevogável, indiscutível, pairando sobre Virgínia, determinando seu presente – sua solidão – e seu devir, principiando com seu ato corrupto e vil, que a faria decidir-se por aguardar o futuro e 'voltar a viver' somente quando estivesse na cidade.

Em conformidade com essa expectativa adiada, a primeira visão da cidade decorre de um olhar distanciado, um prolongamento do lento 'retorno à vida' da menina, pois Virgínia vai tomando contato com a cidade aos poucos, nesta passagem da infância na Granja para a vida adulta no espaço urbano. É assim, lentamente, que o espaço ganha existência literal a partir do ponto de origem: o corpo físico da própria moça (MARTINS, 2008). A primeira imagem não a situa no centro ou em alguma região densamente povoada ou ruidosa da cidade; ao contrário, ela se afasta em direção à represa e vê, de longe, o cenário e algumas poucas pessoas, captadas por seu olhar passageiro. Virgínia se senta sobre uma pedra e contempla[48]. A visão que se descortina

[48] A imagem se repete em *A maçã no escuro*, quando Martim se coloca em posição semelhante e observa, não a cidade, mas seu duplo, a extensão do campo, tomando, talvez, o primeiro contato com a liberdade; e

diante da moça em *O lustr*e dá a dimensão de como a cidade se converte em repetição para a personagem, num momento em que sua vida cotidiana parece à margem do que vê na urbe:

> por um instante, num leve turbilhão silencioso, toda a sua vida ela a passara sentando-se sobre pedras; outra realidade é que ela atravessara toda a sua vida olhando antes de dormir o escuro e remexendo-se à procura de um conforto enquanto alguma coisa fina e acordada espreitava: amanhã. Sim, quantas coisas ela via – suspirou devagar olhando em torno com tristeza. Pensara achar na cidade outras espécies... Continuava no entanto a sentar-se sobre pedras, a notar um olhar numa pessoa, a encontrar um cego, a só ouvir certas palavras... via o que enxergara pela primeira vez e que parecia ter completado a capacidade de seus olhos[49]. (LISPECTOR, 1995, p. 87)

A constatação de Virgínia é que suas expectativas, que a levaram a se fechar por alguns anos – tempo de narrativa não compartilhado com os leitores, resultado de um salto temporal e espacial –, revelam que sua vida tornou-se um prolongamento de uma existência linear, tranqüila e nula de novidades, uma sucessão de noites nas quais espreita o escuro e sente o amanhã se anunciar sem, contudo, concretizar-se como verdadeiro acontecimento. O amanhã, que para ela poderia ser tão grandioso, considerando possíveis expectativas quanto à ida para a cidade (desde criança tinha a convicção de que nem ela nem Daniel poderiam ficar para sempre no casarão), revela-se comum e corriqueiro, lançando luz sobre a cidade que apenas repete o que já vira e vivera em Granja Quieta. Anteriormente, Virgínia sentira que "subitamente pareciam ter-se esgotado as palavras de que ela vivera na infância e ela não encontrava outras" (LISPECTOR, 1995, p. 83); no entanto, tampouco novas palavras preenchem sua forma de viver, pois 'continua a só ouvir certas palavras', reduzindo sua experiência citadina aos limites do próprio corpo e da própria capacidade de uso da linguagem. Virgínia se move, portanto, no espaço circunscrito de sua própria corporalidade, simbólico, vinculado à sua percepção sensorial e à sua faculdade abstrativa de pensamento/uso da linguagem (ver BRANDÃO, 2013, p. 58 - 72).

Na narrativa, essa restrição ao 'espaço de si', tanto no que se refere à espacialidade literal (ao corpo) como simbólica (ao pensamento e capacidade de uso da linguagem), se evidencia no modo como sua existência adulta continuará submetida e

---

fica sentado "porque se quisesse poderia não se sentar na pedra. O que lhe dava a eternidade de um pássaro pousado" (Lispector, 1998a, p. 28).

[49] Em "Amor", algo semelhante parece ocorrer com a personagem Ana; segundo Benedito Nunes, "a *náusea* é apenas uma crise que suspende a vida cotidiana da personagem. A lembrança dos filhos, a presença do marido, ainda tem a força para reter Ana à beira do perigo de viver que se abre diante dela como um abismo" (NUNES, 1966, p. 23).

vinculada ao espaço metafórico da infância, determinante de seu percurso literal e simbólico no espaço urbano. Nem a cidade, tampouco Granja Quieta ou Brejo Alto contam seu passado; eles o contém, na proporção de sua representação e significação para a personagem, segundo o exposto no texto clariceano, embora a moça não consiga sua verdadeira integração, aparentemente flanando por esses lugares. Os territórios pelos quais perambula vivem e sobrevivem das recordações e memórias que repetem símbolos, darão sentido à sua existência e os farão visíveis (CALVINO, 2003), partindo inicialmente da perspectiva da própria Virgínia. Porém, no texto, o espaço no qual tanto a menina como a moça se desenvolvem estão povoados de símbolos que se expandem para "as relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado", usando a expressão de Ítalo Calvino (2003, p. 15), preservados na lembrança dos demais, que nem sempre coincidem com as da personagem.

Surge daí a expansão da leitura da poética de exílio na personagem em sua relação com o espaço, com o território, marcada por uma "nostalgia – dor do retorno" (VIÑAR, 1992, p. 64), fadada à perambulação por espaços que sempre lhe serão alheios e nunca propriamente seus, sempre remetendo ao espaço metafórico e simbólico da experiência humana de transitoriedade e passagem. Neste sentido, o indivíduo é o ser sempre em *busca de*, nunca completo, num constante *em caminho a* e, neste meio tempo, constrói os símbolos, desejos e memórias que darão existência concreta aos espaços, assim como ocorre na ficção de *O lustre*. O espaço exílico, ou espaço de exílio literal ou simbólico, entremeado ora por familiares, amigos e as variadas relações humanas, ora delas prescindindo, promove um certo apagamento do isolamento do exílio, mas em suma se trata apenas de um mascaramento, um recurso concreto do qual se valer no intuito de minimizar um evento que é, em nível mais profundo, interior, pessoal, intransferível, portanto incomunicável e não compartilhado, sustentado por uma vivência corporal, usando a expressão de Viñar (1992). No aspecto mais específico da construção do espaço do exílio, a experiência ficcional literária traduz a experiência humana que a história, a religião e a ciência (através da Psicanálise, por exemplo) buscam compreender e explicar, suportes válidos para a leitura da poética de exílio de Clarice Lispector em *O lustre*, estendida aos romances subseqüentes como uma trilogia de livros concebidos ou escritos no período de seu exílio no e do Brasil, englobando o período imediatamente anterior, de concepção e início de escrita de *O lustre*, e o afastamento ocasionado por sua ida a Belém.

Efetivamente, o descompasso que Virgínia sente com aquele mundo (ela que não pode compreender racionalmente suas sensações, mas delas tem total percepção), vai gradativamente ganhando outras proporções que o evidenciam em sua vida adulta e interação com o outro e com o espaço. Em casa de Irene, o primeiro espaço alheio que efetivamente adentra, é obrigada a desfrutar de privacidade no quarto da dona da casa antes de interagir com os convidados; a sensação de fora de lugar e seu deslocamento, tornando-a uma espécie de *displaced person* (QUEIROZ, 1998, p. 599), mas com conotação cultural e psicológica, são evidentes: "pois o que fazer em relação àquele mundo? (...) Sentia-se estranha àquele meio mas adivinhava-se subordinada a ele pela fascinação e pela humildade" (LISPECTOR, 195, p. 98). Entre os convidados que não esperavam que ela falasse muito porque "fora convidada apenas em razão de Vicente", "uma das mulheres, arguta, arrojadamente viva, jogou uma rápida seta em sua direção" (LISPECTOR, 1995, p. 105) perguntando por seu irmão. A resposta sobre aquele que fora seu único verdadeiro vínculo vem por outros, quando alguém relembra que Daniel se "casou há tanto tempo, meu Deus! com uma moça de ótima família", evocando em Virgínia seu antigo sentimento pelo irmão: "o simpático Daniel. Então o modo como ela gostou dele ultrapassou suas forças com dificuldade e dor. O que ela desejava com o coração uniforme, ardente e martirizado era morrer antes dele, nunca enxergá-lo perder o mundo, nunca, nunca..." (LISPECTOR, 1995, p. 105). Pensar em Daniel naquele contexto a faz novamente visitar as memórias de um passado vinculado a um espaço geográfico e metafórico determinado, simbolicamente entrelaçando princípio e fim: "ela que estava longe da Granja, longe do próprio nascimento, nadando num líquido desconhecido mas nadando" (LISPECTOR, 1995, p. 111).

O leitor percebe, portanto, uma *nostalgia*, pois se pode entender que o antigo, aqui representado pela evocação de uma paisagem materna – a Granja, o local de nascimento, o 'líquido' inicial de sua existência – "se oferece à memória como cadáver e como lugar privilegiado do êxtase", reproduzindo a "perda do primeiro objeto mítico" (VIÑAR, 1992, p. 64), e permanece como *fantasma*, uma presença intocável, mas viva em seu imaginário. Segundo Benedito Nunes (1973), Virgínia desde menina aceitara o senhorio de Daniel, cometendo uma transgressão ética ao delatar os encontros furtivos da irmã mais velha, o que resulta em sua exclusão da ordem e quietude familiar. Ao partir com o irmão para "o mundo anônimo da grande cidade", já estarão separados, e ali "não criarão raízes". Virgínia, no entanto, será "envolvida aos poucos pela grande cidade – ambiente fantástico, pétreo e metálico, de edifícios em construção", onde

"viverá solitária, ensimesmada e errante, sem fixar-se em lugar nenhum, como se apenas adiasse o seu retorno inevitável a Granja Quieta" (NUNES, 1973, p. 9). Para o crítico, a moça é uma "espectadora desagregada" de sua própria vida cotidiana, fechada em sua consciência, que lhe permite "ver a outra face dos objetos e das pessoas", muitas vezes de modo "alucinatório, denso e expressivo" (NUNES, 1973, p. 10).

De fato, Granja Quieta e Brejo Alto são espaços propícios para o nascimento e desenvolvimento das personagens Virgínia e Daniel e sua relação de (inter)dependência, rompida com a ida para a cidade, que ocorrerá em algum momento depois de sua chegada, contudo não revelado especificamente. A expulsão do casarão é sua perda do paraíso da infância, irrecuperável mais tarde. Anteriormente, sob a égide da Sociedade das Sombras e seus lemas de solidão e verdade, os irmãos marcaram suas reuniões aos sábados, na clareira escolhida, cujo campo semântico descritivo promove a convivência harmônica entre as ideias de vida e morte, demonstrando a comunhão desfrutada entre ambos: seu espaço pessoal de exílio, ou autoexílio, da família. Porém,

> a febre não lhes permitia reuniões tão espaçadas. Passaram a ver-se diariamente logo que o sol se punha. Deveriam pelo mandamento partir de caminhos diversos para a clareira e de lá voltar sozinhos. Com o correr dos dias não suportaram o regresso solitário. Na quase-noite o terror se precipitava. Os passarinhos voavam como cegos e batiam nas suas faces. (...) Não, eles não suportariam a volta solitária... Regressavam juntos, falsamente calmos, pálidos. Ninguém em casa percebera a ansiedade em que eles viviam. E isso era como se ambos estivessem sós no mundo. (LISPECTOR, 1995, p. 66)

Determinadas as condições primordiais de suas reuniões, os irmãos se deparam com a impossibilidade de cumpri-las, obrigados a "remodelar o jogo de ilusões e projetos" antes construídos, tomando de empréstimo a expressão de Viñar (1992, p. 111). A solidão do retorno – um movimento pressentido de como se dará sua volta à Granja anos depois, já adultos – introduz um elemento traumático de ruptura que as crianças conseguem protelar através do jogo com as reuniões na clareira. Entretanto, não se percebe a dimensão, um tanto apagada, de traumatismo que será introduzido por sua partida, antecipado em sua caminhada de volta ao casarão? O traumatismo "se apresenta como um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe; propõe o desafio do que podemos construir a partir da perda, da desilusão, do desencorajamento, da derrota" (VIÑAR, 1992, p. 111). Virgínia e Daniel se vêem submetidos a uma derrota impetrada pela perda da calma complacente da qual antes desfrutavam; a Sociedade das Sombras lhes impusera o desassossego e a ansiedade compartilhados apenas entre ambos, ignorados pelos demais, solitários em

suas sensações já não tão infantis diante de algo que não podem controlar. Numa leitura baseada na noção de nostalgia, parece que a realidade "age de maneira imediata sobre" o "vivido, duplicando e atualizando a perda original fundadora da condição humana" (VIÑAR, 1992, p. 111). No caso dos irmãos, ambos se dão conta de sua dependência e isolamento só possíveis por intermédio de sua sociedade, um reconhecimento da perda de qualquer existência individual que porventura tivessem ou ansiassem – sua experiência de derrelição é, ao mesmo tempo, sua experiência de reconhecimento (nem sempre pacífica) do outro. Despercebidos pelos demais membros da família, é como se ambos estivessem sós no mundo, retomando e transgredindo o mito do primeiro casal. Aquele espaço do casarão é seu pequeno paraíso, mas não lhes será permitido ali permanecer por muito tempo segundo seus próprios critérios e, com um único ato, instigado por um e praticado pelo outro, terão decretada sua expulsão.

Portanto, o contraste entre a vida na Granja e a ruptura imposta pela vida na cidade promove uma visão poética dos espaços da narrativa. A cidade é uma espécie de segundo espaço que permite o desenvolvimento da poética de exílio experienciado pela menina outrora submissa ao irmão na Granja. Mas tampouco se trata de uma versão às avessas do local da infância, o qual permanece como território intocado e irrecuperável, não apenas em razão da passagem natural e literal do tempo, como também pela vinculação simbólica entre o local e o presente da infância, tempo de construção do caráter de Virgínia (sua *identidade* e *personalidade*) como ser em exílio, determinada também pela relação com o irmão Daniel (e em menor escala com os demais membros da família), e pela compreensão inconsciente, que jamais soube exprimir em palavras, sequer em pensamento, de sua fluidez. Com base no pensamento exposto por Pereira (1999, p. 331-333), em minha leitura, em princípio, não está em questão qualquer intenção de se fazer uma análise psicológica da menina ou da moça, sequer buscar uma "visão objetiva de seus estados de alma", mas entendo que a narrativa é construída "como um verdadeiro percurso através do qual" é possível perceber "a confrontação do sujeito" Virgínia "com a alteridade" (PEREIRA, 1999, p. 333), seja na figura dos familiares, seja na de Vicente ou mesmo do espaço. Da relação com esse território simbólico, pautado no espaço poético o qual permanece na memória que a constitui como ser, é que se delineiam e se desenvolvem traços da poética de exílio de Clarice Lispector em *O lustre*, indicando a direção que tomaria nos romances seguintes, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*.

A Sociedade das Sombras é o que confere sentido à existência dos irmãos, marca-os com sua vileza para toda a vida, impondo-lhes inclusive o espectro da morte, e os une contra tudo o mais, sem deixar "lugar para a piedade ou a autocomiseração", como afirma Pereira (1999, p. 332). Neste respeito, também Julia Kristeva (1994) menciona que, em seus textos, Clarice Lispector revelaria o sofrimento e a morte desprovidos da estética do perdão. Em *O lustre*, é essa ausência o que sustenta a vida de Virgínia marcada por seu "ato corrupto e vil", que a fizera mergulhar em sua "própria degradação" (LISPECTOR, 1995, p. 80, 81), sem qualquer sombra de arrependimento. O mesmo já ocorrera com Joana, quem "dava para o mal", e se repetirá em Martim, quem também se refere a um ato que, embora supostamente resultasse na morte da mulher, para ele era uma forma de libertação. Em *O lustre*, a existência da Sociedade das Sombras é a razão pela qual Virgínia e Daniel não suportavam não se reunir todos os dias na clareira e principalmente voltar separados. A volta solitária seria como um decreto de separação, solidão e exílio pessoal contra os quais não teriam forças, vencidos pelo medo. Deveriam partir juntos, unindo sua existência na Granja como prenúncio da vida na cidade, quando estariam sem a família. Somente mais tarde, no retorno, Virgínia poderia reconhecer que Daniel era quase inalcançável, ele que "era sozinho desde sempre", e por isso "ele nunca saberia como fora difícil dar-lhe uma palavra para pedir socorro ou ajudá-lo" (LISPECTOR, 1995, p. 295), apesar de seu aparente apego um ao outro. Daniel mostra-se, em suma, desamparado na solidão de seu exílio, cuja barreira a irmã mais nova não conseguira romper, um "auto-exilado dentro[50]" de si mesmo, fechando as vias de acesso para Virgínia.

Como possível reflexo da herança cultural de Clarice Lispector, os irmãos são concebidos como postos à parte, uma redução ao extremo do que ocorre/ocorria com o grupo dos judeus, tão maior, mas também tão diferente – porque assim se deviam manter, preservando suas tradições. Virgínia e Daniel, nascidos para ser distintos, do ponto de vista materno, são como estrangeiros inclusive para si mesmos ou residentes temporários no casarão, o território da infância. Exilados do convívio afetuoso que os faria se sentir pertencentes àquele lugar e família, criam sua própria tradição, e a ela se mantêm apegados. Juntos iniciam a trajetória para sua terra prometida, a cidade, decretada pelo pai e por anos adiada; mas é neste espaço que se operam as transformações que causarão sua separação e, no caso específico de Virgínia, sua queda.

[50] Empresto aqui a expressão aplicada a James Joyce, "auto-exilado dentro do seu ego" (QUEIROZ, 1998, p. 341 – 354).

A poética de exílio que Clarice constrói em *O lustre* e deixa entrever nos romances a partir de então está, ademais, marcada pela presença constante, nem sempre pacífica, da angústia do retorno que, efetivado, poria termo ao exílio vinculado a um espaço determinado. Em princípio, a angústia derivada do desejo de retorno não é o simples desejo de regresso a um lar distante, abandonado e ansiado, como um território anterior deixado atrás. Antes, é o vínculo a um espaço construído simbolicamente, que congrega em si ideias discrepantes entre anseio, medo, rejeição, indiferença, *não-desejo* e recomeço, ou retomada. Com efeito, o lugar de retorno se converte em espaço metafórico, território da memória e de anseios e sensações que não condizem, necessariamente, com um território físico, geográfico.

Apesar da referência clara a locais específicos e literais de fixação e moradia presentes em *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, o texto clariceano também permite a leitura da existência de um estilo de escritura da poética de exílio vinculado à representação de um território simbólico, imaginário, ao qual as personagens devem retornar, quer movidas por um desejo voluntário quer sejam a ele reconduzidos por algum meio coercitivo externo. O texto, portanto, revela-se *cíclico*, indicando sempre uma espécie de conclusão que é, ao mesmo tempo, um início: cada romance, ao final, é uma narrativa que se encerra, como um ciclo, retomando um ponto gerador de outro possível começo, um patamar a mais na trajetória exílica das personagens. A morte de Virgínia é contraposta ao novo nascimento pressentido com Adriano; a retomada da vida de Lucrécia em S. Geraldo a recoloca na fila dos desertores que aproveitam que o cerco fora levantado, partindo novamente; e a volta de Martim com o pai põe fim a seu ato anterior e à sua busca pela linguagem, ao passo que inicia outro movimento, sob a égide da esperança. No contexto da sequência das três obras, também um ciclo parece iniciado, concluído e retomado, sempre perpassado pela 'palavra em exílio', pelos limites e fronteiras da linguagem: do indivíduo (mulher) *versus* o outro, à cidade como organismo vivo (o outro personificado, ou *coisificado*), e de volta ao indivíduo (homem), que por sua vez se verá liberto e subjugado, submetido se não pode submeter a linguagem.

A circunstância externa comum à escritura clariceana no período até *A maçã no escuro* (o componente cultural, biográfico) permite vislumbrar como cada busca retratada e cada conclusão cíclica de um romance parece ser em seguida substituída por outro ciclo que o sucederá, tecendo um tênue fio condutor para a obra seguinte. Neste respeito, busca e retorno repercutem, ressoam, e se renovam a cada texto, em Virgínia,

em Lucrécia e em Martim, revelando múltiplas formas, inclusive de morte e vida. A busca retratada é, em última instância, essencialmente humana; de foro íntimo, sem dúvida, mas também intensificada e expandida a grupos e povos, necessária e intrínseca à própria essência do ser, e desta feita reflete uma herança cultural que permeia muitas formas de compreensão da origem e desenvolvimento cultural da humanidade, propagado também por influência religiosa. Este é um traço no qual a judeidade se faz presente, compartilhando o histórico de busca (de redenção, salvação ou de um salvador, de um lugar ou condição perdidos – a noção de paraíso, o conhecimento, a perfeição da linguagem), peregrinação, exílio e retorno (do pó ao pó: o fim que trará um novo começo, uma nova vida), uma espécie de repercussão do que ocorre com Virgínia nas trajetórias das personagens Lucrécia, Martim e, por fim, em Macabéa.

## 4.3 – Territórios distintos, espaços movediços: engendrando um estilo de narração

Em *O lustre*, Clarice Lispector exercita um estilo de escritura narrativa que gera uma poética da relação indivíduo em exílio/espaço, o que se notará, com variações, também em *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*. A vida pregressa de Virgínia determina sua relação com o novo território de vivência, a cidade, quando adulta:

> a qualquer instante ela estava disposta a retirar com um cuidado controlado uma esfarrapada lembrança da infância como de um tesouro cheio de mofo com fundo de fumaça. E enchia com sua pequena e secreta narração tola o espaço. De algum modo o que ela vivia ia se acrescentando à sua infância e não ao presente, amadurecendo-a jamais. (LISPECTOR, 1995, p. 207)

Tais conclusões formam uma pequena confusão entre as impressões de Vicente sobre Virgínia e as informações sobre a personagem escolhidas pela voz narradora, para compor o quadro com o ‘retrato’ da moça. A personagem, em seus movimentos de percurso literal, ao mesmo tempo empreende um trajeto mais complexo e simbólico, marcado por seu ir e vir, no qual o retorno, surgindo como um mito, numa acepção cultural, ocupa um papel-chave na poética de exílio em construção. A constatação de sua disposição de revisitar as memórias da infância demonstra como Virgínia vai além da mera lembrança, vivendo em função de um passado sempre atualizado, sobreposto ao presente, ocupando seu espaço assim como a narração tola da protagonista preenchia o espaço dos ouvintes, ou do ouvinte Vicente. Até mesmo o rapaz se converte numa nova versão do

> antagonismo que conheceu, outrora, na companhia do irmão. Ela e o amante (Vicente) se revesam no papel de senhor e de escravo (...). O pudor de entregar-se, de violar a alma, impede que ela se identifique com o homem, antagonista e inimigo de quem acabará fugindo para voltar, movida por um apelo mais profundo – o chamamento da morte ligado à infância – a Granja Quieta (NUNES, 1973, p. 10)

Culturalmente falando, no romance estão presentes alguns elementos que podem ser lidos à luz de uma visão ocidental de mundo, portanto determinada, até certo ponto, por aspectos da herança judaica que, provavelmente presentes desde a gênese da obra, mesmo de modo indireto, ou não intencional, também conformam e condicionam sua leitura. Neste contexto, a morte é uma constante, uma espécie de redenção, de salvação ou livramento, em princípio, para si, embora possa beneficiar a outros. O retorno se inscreve como idéia emblemática, uma espécie de culminância na poética clariceana, visto que a personagem, em sua forma de exílio, permanece conectada a um território ancestral, literal e simbólico, do qual foi afastada, ansiando de alguma forma reencontrá-lo. De fato, *O lustre* engendra outro estilo de escritura, no qual sobressai a poética do exílio, pois embora o percurso literal, ou viagem, já seja significativo em Joana, de *Perto do coração selvagem*, não tem maior relevância do que sua trajetória errante e metafórica entre a infância e a idade adulta. Em Joana, a viagem é culminância, mas não é narrada para além de seu significado simbólico: é seu meio de libertação. A moça pensou "que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim enfim livre!" (LISPECTOR, 1998b, p. 201). E assim, com sua própria criação e nascimento, sem nada a temer, sequer o espectro da morte, pois "então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo", Joana pressente sua total libertação, sem espaço e sem tempo, fundidos os instantes: "Sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende..." (LISPECTOR, 1998b, p. 201, 202).

Ao contrário da idéia de superação de um passado, vinculado ou não à infância, *O lustre* inaugura, em termos narrativos, o que se repetirá em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro*: em princípio, um olhar sempre preso ao passado circunscrito a um espaço determinado e abandonado, e personagens cujo território se mostra movediço, configurando sua relação conflituosa (embora não necessariamente negativa) com o espaço, no duplo sentido dos itinerários de ida e vinda, entremeados pelo conflito

resultante da permanência em espaço intermediário entre os dois movimentos. O retorno será culminância, para o bem ou para o mal, como componente do imaginário do exílio.

Desde o mito edipiano, conforme já esboçado, a idéia de exílio se expande e implica um retorno, entendido no ciclo de vida cujo ponto derradeiro é a morte. Neste aspecto, conotações místicas, religiosas e culturais podem se fazer presentes, definidoras da idéia de exílio. Ao longo da história humana, inclusive nossa história literária, os dois movimentos costumam, com certa freqüência, ocorrer conjunta e repetidamente, ou seja, o exílio (certo ou incerto, voluntário ou involuntário) implica o retorno, e estes percursos se sucedem inúmeras vezes. Na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero, a obsessão do regresso comanda os atos heróicos de Ulisses, assim como outros heróis da literatura universal, lançados à aventura, necessidade ou à obrigação da viagem, anseiam o reconhecimento que receberão ao regressar. Vale a ressalva, conforme bem especificado mais tarde por Camões, quanto ao retorno: na retomada épica do heroísmo português, o percurso se faz necessário (‘navegar é preciso’), e o reconhecimento almejado torna-se mesquinho quando direcionado à individualidade, em detrimento de todo um povo: o indivíduo pode ser sacrificado, pois o retorno glorioso de uns poucos exalta todo o grupo (ver QUEIROZ, 1998, p. 149-158). Também neste sentido há um traço de judeidade presente, devido ao sentimento de si como parte de um povo, algo intrínseco à identidade de um judeu; no cristianismo difundido pela coroa portuguesa e pela espanhola há uma reverberação da postura judaica quanto ao sentimento de grupo, embora com menos ênfase cultural e/ou religiosa. Aliás, há o deslocamento da postura de exaltação do grupo para a exaltação dos soberanos e da classe eclesiástica e de nobreza, acreditando-as representantes da Divindade.

Clarice Lispector, apesar das marcas que remetem à sua judeidade, faz uma inversão em sua literatura, sugerindo o grupo para ressaltar o indivíduo. Porém, este, sob muitos aspectos, pode ser convertido em alegoria, como procedimento retórico, expandindo sua significação no texto. Em qualquer caso, a ânsia do retorno nas personagens em exílio, ficcionais ou não, é uma demonstração da consciência de pertencimento; os olhos, voltados para a terra de regresso constante ou esporadicamente, contemplam um futuro pautado no passado, resultado deste último. Para muitos povos, incluído o povo judeu, o regresso implica, mais do que um espaço específico e literal de uma casa ou cidade, um espaço simbólico vinculado ao mito e à religiosidade. Embora estes aspectos possam, até certo ponto, ser descartados, a construção do espaço simbólico tem raízes mais ou menos inconscientes, resultado de

um esforço de luta contra o desamparo (PEREIRA, 1999), que poderia surgir de uma situação de exílio, de trauma pelo abandono do território de formação do indivíduo, doando-lhe sua primeira identidade reconhecível. Por outro lado, o desejo do retorno se contrapõe à tentativa de apagamento dos vínculos de desenraizamento com a terra ancestral, às vezes única saída aparentemente viável para lidar com a ruptura. Em seu lugar, instaura-se o desejo de novas relações, uma 'sutura' como recomeço, para criar vínculos com o novo território. Afirma Queiroz:

> Desde Adão e Eva até Maomé, passando por Noé, Abraão, Moisés e Jesus, o tema do exílio está presente. Sobreleva no entanto notar que não se trata apenas de uma sucessiva e constante experiência de ruptura, de rejeição e de renúncia; o exílio implica também sutura, reconstrução, criação.(...) Todos os exílios configuram uma ideologia – religiosa, mítica, política, econômica ou social. E, no caso de tribos, povos e comunidades inteiras, o exílio – voluntário ou compulsório –, se resolve num ato fundador. À tristeza e sofrimento sucedem a determinação, a coragem, a fortaleza de ânimo. Ao desespero da perda de quanto se deixa para trás se sobrepõe a esperança do recomeço. A noção de pátria ganha novo sentido: é o "*Patria est ubicumque est bene*", de Cícero [Pátria é onde se está bem]. Ao abrigo dessa certeza é que se escreveram as epopéias de criação dos estados modernos. Povos inteiros resgataram no exílio o imaginário nacional, logrando recompor, sob novo céu, novas estrelas, a célula doméstico-familiar. (QUEIROZ, 1998, p. 29, 30)

Assim, neste jogo dual, de oscilação entre o antigo e o novo território, a perda e a esperança têm seu turno, e se a segunda se sobrepõe, o desejo de retorno arrefece, chegando mesmo a ser (quase) totalmente apagado. Mas, de algum modo, permanecerá no imaginário, quer como desejo possível, quer como lembrança. Na ficção literária, o exílio se converte em tema de variado tratamento, mas na poética de exílio de Clarice Lispector parece que o desenraizamento é sempre contundente, e exerce uma força subterrânea de atração das personagens em direção ao espaço deixado atrás, se não como vontade pessoal, como uma imposição para além de seus desejos. É o que se vê em Virgínia, em Lucrécia e em Martim, de modos diferentes sempre fadados ao retorno. No entanto, talvez como ressonância da judeidade (MEZAN, 1995) presente na obra clariceana, o retorno será sempre o reverso para as três personagens. Agregado de seus mitos, é parte essencial da poética de exílio criada pela autora, o que não exclui nem esgota, obviamente, o desenvolvimento de outras poéticas de exílio em outros autores.

Do ponto de vista da judeidade como marca de herança cultural presente na literatura universal, a condição humana remete à ideia de busca, e esta, por sua vez, exige um percurso, uma perambulação, essencialmente interna, mas frequentemente

exteriorizada, transferida para um lugar, um objeto ou alguém. No mundo judaico, segundo o Pentateuco, a busca da Terra Prometida lançou os patriarcas e suas famílias em séculos de residência temporária; quando alcançada, o modo de vida do judeu concentrou sua devoção em um espaço determinado, a cidade escolhida e o local sagrado do Templo, com uma lei exigindo a peregrinação anual a Jerusalém[51]. Já estabelecidos quanto ao espaço, a busca foi transferida para um 'Enviado', um Messias. Individualmente, com o processo da diáspora, cada judeu, ao longo do tempo de história humana, realiza à sua maneira sua própria trajetória. O judeu seria, portanto, um homem (ou mulher) à espera, em busca; estabelecido em um espaço, assiste a uma sinagoga, guarda as raízes de sua ascendência, percorrendo sua história familiar e preservando seus registros; lê e estuda sua lei, um código escrito com preceitos e linguagem que marcam sua singularidade como povo e sua relação com a escritura e o abstrato, conforme já esboçado, inclusive através dos relatos da escritora Elisa Lispector, quem revela aspectos do judaísmo em suas personagens em *No exílio* e nas descrições dos membros de sua família em *Retratos antigos*. Visto de modo mais amplo, tal condição se estende ao 'ser' humano, como já visto, num percurso linear, físico e metafórico, em suas implicações: desde o nascimento, que é um deixar atrás o aconchego e a proteção do território do corpo materno, passando pela espera convertida em vida transitória que, fatalmente, levará o corpo (físico) 'de volta ao pó' e, talvez (e de acordo com crenças pessoais), acarretará uma transição a outra forma de existência. É, portanto, um percurso circular que, pautado no registro histórico de grupos e povos, repetido em percursos individuais, revela a constante repetição da ida e do retorno, em sentido literal, numa trajetória que se aproxima da trajetória ficcional de Virgínia, em *O lustre*, e em sua

[51] Segundo Queiroz, a conservação da cidade de Jerusalém se vincula à preservação da língua, como "preservação do passado" e, deste modo, "recusa-se a alternativa do presente, opondo à terra ou à cidade onde se vive a escolha da terra ou da cidade míticas. E é a fidelidade à Terra prometida, paraíso perdido e reencontrado, que garante a vitória moral sobre as perseguições, pogroms e mais desatinos anti-semitas. E é essa também, muito provavelmente, a razão por que os judeus defendem, tão encarniçadamente, o direito à permanência em Jerusalém e nos territórios ocupados da Palestina. Porque a Promessa deve cumprir-se. E só ela dá sentido às necessidades e às aspirações do povo eleito" (QUEIROZ, 1998, p. 29). Tecendo um possível paralelo com a literatura de Lispector, o vínculo preservado com o passado se nota na relação com um espaço determinado, mesmo quando se quer superá-lo, como parece mais evidente em Lucrécia e em Martim. Mas a idéia da promessa se repete nos três romances. Em *O lustre* paira sobre Virgínia algo que deve cumprir-se: a "Sociedade das Sombras falou", decretava Daniel, e a Granja surge como o local que dava sentido à associação dos irmãos, preservando seu passado. Para Lucrécia, sua saída de S. Geraldo viria sempre pelas mãos de um homem, direta ou indiretamente, via casamento. A própria cidade dava sentido às aspirações da moça, mesmo quando seu desejo era abandonar S. Geraldo. E em Martim a esperança é sua sentença, como sua queda e redenção, outra faceta de sua perda e reencontro de seu paraíso metafórico, talvez não para si, mas aos olhos de outros, como o pai.

condição compartilhada com a da própria humanidade, apesar de mais facilmente percebida em casos específicos de alguns grupos e/ou indivíduos, tomados isoladamente como ponto de referência.

Quanto à Virgínia adulta, sua 'ânsia' de retorno é, no mínimo, remota. Ou seja, ela não deseja retornar até o momento em que, pela carta do pai, encontra-se fatalmente diante dessa idéia, que começa a tomar forma e penetrar seus sentidos; do mesmo modo, qualquer sentimento de pertencimento é ainda incipiente, borrado e apagado por sua ligação com Vicente e com a cidade. Sentindo-se obrigada ao retorno do lar da família, a moça compara os dois movimentos de ruptura de sua vida. A iminência da partida a fez pensar confusamente "que ia se separar de tudo e chorou falsamente. Mas não havia tristeza, havia cansaço e indiferença enquanto olhava as tábuas escuras com resignação" (LISPECTOR, 1995, p. 238). Nos instantes seguintes ao recebimento da carta do pai, durante os preparativos para a viagem, seu retorno parecia assumir subitamente um novo sentido, afinal "ela quisera com força voltar para espiar Granja Quieta... Em instantes seu desejo aguçava-se quase com dor e ela sentia uma alegria de rir. Sim, dizer até logo, mamãe, e sair para o campo, sair cedo do vento, apagar-se de encontro à manhã – isso era ver Granja Quieta" (LISPECTOR, 1995, p. 198, 199). Para a moça, a Granja é um espaço de memória revisitado, numa espécie de anulação temporal, já levado a efeito na forma de narração de *Perto do coração selvagem*, mas que em *O lustre* aparece levemente modificado, pois em lugar do(a) narrador(a), a ruptura da linearidade do tempo se desenrola através da percepção da personagem. É como se, para ela, o espaço se restringisse e se expandisse de acordo com seu pensamento, ou de suas sensações, que se locomovem nas direções presente/passado e vice-versa, ora relacionado ao 'ser na imagem' (BACHELARD, 1988a), ora ao estar no espaço, incluindo os deslocamentos possíveis.

Há, por outro lado, uma associação interessante entre espaço e pensamento, segundo a citação de Brandão:

> Gilles Deleuze e Félix Guattari concebem dois tipos de espaço: o estriado – ordenado, sedentário, homogêneo, formalizado, delimitado – e o liso – desordenado, nômade, heterogêneo, amorfo, de variação contínua. Estes se conjugam agonisticamente em sistemas espaciais específicos, como as cidades. Mas a ênfase principal é que o pensamento, como modo de operação entre estriamentos e alisamentos, associa-se não a lugar, mas a movimento (BRANDÃO, 2013, p. 43).

Virgínia é a personagem que se constrói no espaço específico da Granja, na infância, sempre com os olhos obliquamente desviados para o movimento em direção à cidade, pois sente a necessidade de evitar permanecer ali. Na cidade, já adulta, o olhar/movimento/pensamento se volta para o território de sua meninice e, quando retorna, ocorre o oposto, pondo em evidência não somente sua relação com os lugares em si, mas seu modo de espacialização, de ser no espaço, através de suas passagens de um ao outro (cf. DELEUZE, GUATTARI, 1997). Virgínia, assim como desejava 'espiar' Granja Quieta (portanto, deveria ser apenas uma passagem, um movimento ligeiro), mais tarde desejará o mesmo em relação à cidade. Na véspera da viagem de volta, uma indecisão mal disfarçada de "saudade de Vicente... da cidade... o quê?", deu-lhe uma sensação confusa: "parecia-lhe vagamente que ia para Brejo Alto para sempre e isso alegrava-a assustando" (LISPECTOR, 1995, p. 199). A realidade do regresso acarreta, ao que parece, uma forma de apagamento da vida atual ao passo que também infunde uma sensação de finitude, de conclusão, como uma alegria assustada, conforme descrita na obra. Na readaptação que o retorno exige, a personagem pode resvalar para o perigoso território do entre, movediço e difuso, embora Virgínia não consiga expressar sua perplexidade. De sua inicial falta de reconhecimento do lugar como aquele deixado atrás, a moça parece flutuar em um não-lugar, devido à incompatibilidade do aqui e do agora (cf. AUGÉ, 1994): a passagem do tempo não permite o regresso àquele mesmo espaço abandonado, e quem retorna já não é a menina. O *aqui* se torna uma categoria que se vincularia a um *agora* existente apenas na memória e na imaginação de Virgínia.

Já no trem noturno durante a volta a Brejo Alto, um tempo e espaço literal de passagem, oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado, um lugar de circulação, segundo Augé (1994), a memória da primeira viagem estabelece um paralelo com a vivência da volta e, semelhantemente, com sua vida imediatamente anterior na cidade: a personagem "jamais tivera uma noção mais precisa e estranha de dois lugares existindo ao mesmo tempo, de uma mesma hora decorrendo em todo o mundo, e esta sensação instantânea aproximou-a como nunca do que ela não conhecia" (LISPECTOR, 1995, p. 241). A experimentação do percurso imposto pelas circunstâncias coloca frente a frente a existência de dois espaços díspares e até então inconciliáveis para a moça, posto que existiam em separado. Em sua percepção, talvez até mesmo a existência de um anulasse a do outro: a Granja, em princípio, deveria ter deixado de existir em sua ausência, mas o retorno revela, para sua surpresa, o contrário. Eis a sensação provocada pela condição exílica, criada pela ruptura entre tempo e espaço. Sequer as cartas

enviadas à família sanavam essa quebra espaço-temporal. Virgínia, vivendo o presente, o aqui e agora, de repente se vê obrigada a considerar dois pólos de sua vivência: de um lado, a cidade e Vicente, recentemente deixados atrás; e do outro, Granja Quieta, a família e a infância, uma presença fantasmática do passado vislumbrada adiante, no futuro. Porém, o que poderia suscitar uma situação traumática geradora de angústia (VIÑAR, 1992) é logo em seguida aceito com uma resignação sem pensamentos, só possível na singularidade de Virgínia. Leio, através da personagem, que a literatura de Clarice Lispector fornece um vislumbre daquilo que Brandão procura definir como as expansões dos espaços literários (BRANDÃO, 2008), pois sem nem ao menos se concentrar, Virgínia consegue fazer os dois espaços literais e simbólicos habitarem o mesmo espaço de memória, expandindo-os ficcionalmente.

Virgínia está em trânsito, em território movediço, em pleno percurso *entre*, já distanciada da cidade e ainda em direção a Brejo Alto, entre passageiros cuja vida imediata transcorre sobre os trilhos. Alheia aos demais, às despedidas na plataforma (espaço de passagem, de transitoriedade, um não-lugar que a personagem ignora antes de iniciar a trajetória de regresso), indiferente à criança chorando – trazendo apenas a lembrança de outro choro infantil na viagem de ida, junto com Daniel –, agora "ela estava só. Não se sentia infeliz", mas "experimentava uma altiva e fria sensação de que ninguém poderia tirar-lhe o que ela vivera; concedia certa atenção íntima e obscura ao que estava sucedendo e que mais tarde, talvez impossível de relembrar, faria no entanto parte de sua história" (LISPECTOR, 1995, p. 240). De sua percepção dos dois espaços coexistindo simultaneamente emerge sua consciência da solidão:

> Como eu sei inventar as coisas até o fim – levava-se por uma obstinação inconsciente a um ponto em que na verdade atingia o que pretendera e no entanto não podia suportar o que ela própria criara. Seria tão mais fácil ser melhor para si mesma; as pessoas se preveniam para ter companhia durante todos os instantes da vida, mesmo Daniel; e ela, misteriosamente desprendida, conseguira ficar só. (LISPECTOR, 1995, p. 241)

Em Virgínia a solidão não é exatamente uma ânsia, um desejo; é, antes de tudo, uma conseqüência de sua condição pessoal, de sua fluidez, de sua condição exílica, de um exílio em si mesma, sem muita conexão com os outros, conseguindo, assim, cortar os laços que poderiam significar uma dependência. Diferentemente dos demais, ela, "misteriosamente desprendida", desde a infância busca os momentos de afastamento e solidão: antes de viajar com Daniel, isolou-se por um mês numa fazenda, "sem ninguém para salvá-la, longe da família de membros lassos mas que se fechariam ao seu redor e

impediriam o que era fatal de se aproximar; como pudera esquecer esse mês de medo e meditação? só agora a recordação voltara" (LISPECTOR, 1995, p. 241). Depois, a ruptura se estabelecera com base na solidão de sua condição: não retornara à Granja para o noivado de Daniel, e teria sido fácil não ficar só, pois poderia morar com as primas ou na pensão onde estivera por pouco tempo, chegando em dia santo[52], já pressentindo a própria solidão. A vida de Virgínia era, fatalmente, isolada, encontrando refúgio no sonho, como uma forma de evasão, de adentrar um espaço imaginativo, usando a expressão de Bachelard (1988a), só seu:

> Assim dormia ela de outra espécie nos dias de confusão e martírio; concentrava-se então no sono como se a atiçassem com uma lança e ela encolhesse o seu existir deixando a vigília vazia. Muito do seu passado não se realizara à flor do dia mas nos lentos movimentos do sonho, embora ela raramente pudesse relembrá-los. (LISPECTOR, 1995, p. 248)

O refúgio nos sonhos agrega outro elemento de fluidez para a caracterização de Virgínia através de seus lentos movimentos, o que lembra o fluir constante da água do riacho que, logo no início da narrativa, determina a relação da menina com o irmão e com o segredo que (in)definiria seus contornos. A partir de então, parece entrar em ação uma forma de imaginação da matéria que será bastante particular na personagem e na narração deste romance. De fato, lembra Bachelard, "a imaginação não é (...) a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade" (1988a, p. 18); se a ultrapassam, tais imagens são percebidas de modo invisível, não aparente. Virgínia, com seu defeito no olhar, percebe imagens através de sonhos e devaneios, como um despertar. E então, durante sua viagem de volta, pela primeira vez a personagem percebe que "veria todos de casa, que voltaria ao seu quarto. Que Daniel estaria em Granja..." (LISPECTOR, 1995, p. 249). O quarto, como um "centro de condensação de intimidade em que se acumula o devaneio" (BACHELARD, 1988b, p. 47) pode lhe vir à mente como antecipação de seu espaço pessoal, íntimo, relembrando ao leitor que é (ou costumava ser, na infância) habitado pelos bonecos de barro que a menina laboriosamente fazia, solitária, exilados todos no confinamento daquele espaço. Portanto, o local de intimidade tem o *status* de santuário, um "canto" imaginado "além das imagens

[52] Lucrécia e S. Geraldo, em *A cidade sitiada*, repetirão esse primeiro contato, a seu modo. O narrador do terceiro romance descreve as comemorações de um dia santo para apresentar moça e cidade, quando o subúrbio acudia para celebrar seu padroeiro. A solidão pressentida por Virgínia tem um paralelo na jovem Lucrécia Neves, destinada a olhar o subúrbio de S. Geraldo sem, contudo, conectar-se de fato à cidade e a seus habitantes.

humanas", lugar de "devaneio que lhe acentua a solidão" (BACHELARD, 1988b, p. 47). Sendo uma espécie de ninho, "se torna, por um instante, o centro de um universo" (BACHELARD, 1988b, p. 107), do universo de devaneios da menina voluntariamente isolada da família.

É no decorrer da viagem que o retorno toma forma, uma sensação sem palavras claras que a descrevam. É como o regresso do exílio ou, inversamente, o regresso ao espaço do exílio da infância, que pressente com uma "percepção ligeiramente distraída" oriunda da observação da paisagem:

> Parecia buscar a ligação que deveria haver entre a espécie de elfo que ela fora até a mocidade e a mulher de corpo sensato, sólido e cauteloso que ela era agora. Iria rever sua terra e temia, um pouco nervosa, impaciente e tímida, o próprio julgamento. Tive minha oportunidade na adolescência, não sabia ela que pensava soprando a fumaça com a sorte de prudência e falta de graça que usava em relação ao cigarro. Perdi minha oportunidade na infância. (...) Quem sabe, nem voltaria, chegou a imaginar. Observou afinal que esta fora sua impressão desde que recebera a carta do pai. (LISPECTOR, 1995, p. 249)

Virgínia se dá conta, levemente, de uma transmutação: da espécie de elfo que fora na infância, sabe que se tornou uma mulher, embora não possa definir exatamente como passou de um para outro, como se de duas existências distintas se tratasse: onde estaria a ligação que deveria haver entre as duas fases de sua vida? Como uma lagarta, havia se transmutado em borboleta na cidade, ou seria precisamente o contrário? Porque a moça, de novo perdida, reconhece que qualquer oportunidade ficou restrita ao tempo/espaço da infância, e nisto sua existência se aproxima da experiência de exílio. A marca da trajetória exílica e diaspórica na personagem de *O lustre* define os contornos de uma poética própria neste e em outros romances de Clarice Lispector, pondo também em evidência o mito do retorno, o embate entre o desejo de recuperação do que foi perdido e o possível choque de mudanças ocasionadas pelo transcurso do tempo. Para a personagem afastada como num exílio, longe de seu espaço originário, o retorno se reveste de um simbolismo próprio, colocando frente a frente o desejo do regresso e o medo mal disfarçado de se ver novamente no território que, durante certo tempo, deixou de ser efetivamente real para habitar a imaginação e o espaço da memória, desenhando sua própria geografia imaginária. Como traço da influência cultural da judeidade de Clarice Lispector na composição do romance, a vocação de Virgínia é o *não estar* baseado em uma herança de "errância e nomadismo da linguagem, dos afetos e das idéias" (2000, p. 102) meramente esboçadas, sem muita consciência, pela protagonista.

A errância ou nomadismo da linguagem em *O lustre* (em grau mais ameno do que em *Perto do coração selvagem*, romance no qual a mescla de passado e presente, e das vozes de personagem e narrador são evidentes, constituintes do próprio texto) já demonstra como esta nunca é suficiente para expressar o modo como Virgínia, através de sensações, entra em contato com o mundo ao seu redor e o entende minimamente, ela que não é capaz de se aprofundar em pensamentos. É como se a personagem, exilada em essência por seu modo de estar na Granja, na cidade e com os outros, não pudesse ser descrita ou definida por uma linguagem que não fosse, minimamente, errante, colocando também a palavra em exílio, revelando o estado íntimo de solidão pessoal, de existência à parte, apenas interceptada por outras existências. Do mesmo modo, no caso da linguagem, o texto dá mostras de como a palavra, intermediária entre o ser que se expressa e o mundo, estará sempre aquém da total expressão, indicando sempre uma falta, uma ausência intransponível entre percepção e comunicação via palavra, quer oral quer escrita (BAILEY; ZILBERMAN, 2007). E este estilo de narração, de palavra em exílio, de linguagem aquém da expressão total se verá sob outros aspectos em *A cidade sitiada*, cuja personagem emprega seu olhar, e não palavras, para expressar S. Geraldo, e em *A maçã no escuro*, romance no qual Martim é personagem em luta direta com a linguagem, buscando formas de lidar com a palavra.

Em *O lustre*, para Virgínia também seus afetos – mal comunicados, incontidos nos vazios das palavras possíveis – são errantes, fluidos e flutuantes, embora possa devotá-los, até certo ponto, às figuras masculinas de Daniel, na infância em Granja Quieta, e de Vicente, na cidade. Ainda assim, sente-se capaz de deixá-los e refugiar-se em sua solidão, habitando um espaço nômade só seu. *Grosso modo*, o mesmo se repete em Lucrécia Neves e em Martim.

Na Granja, a primeira sensação descrita é a da ausência de laços, o que encontra eco no sentimento em geral comum àquele que retorna depois de algum tempo afastado, emocionalmente desligado do espaço original, mantendo apenas vínculos de uma memória nem sempre pautada na realidade, mas ilusória e falsa, talvez idealizadora: “talvez ela tivesse voltado para ficar mas ninguém o sabia e ao seu redor os instantes não se ligavam ao futuro, apenas temporários e soltos – diziam-lhe todas as coisas e ela compreendia” (LISPECTOR, 1995, p. 252). Através da linguagem, a lacuna entre o perceber e o dizer se evidencia, reflexo do vazio entre personagem/espaço, intransponível devido mais aos processos de memória, portanto temporais, do que propriamente geográficos. A sugestão poética de tal lacuna é, sem dúvida, filtrada por

meio do narrador que procura acessar não apenas o mundo interior da personagem, mas também das coisas ao redor dela. Como resultado, a palavra parece uma vez mais em exílio, acompanhando um momento presente desvinculado de passado e futuro, de uma possibilidade – um talvez – de permanência absolutamente desinteressante, o que indica outra lacuna em qualquer tentativa de expressão/comunicação, pois são apenas as coisas que dizem algo, ao passo que, quanto aos demais, ninguém o sabia, diz o narrador.

No texto, se a mulher procura, olha em vão, pois agora inexistem os indícios do tempo de menina, cada objeto e cada canto executando uma existência em separado, sem ligação com o que já foi e sem se estender rumo a um futuro. E é nesse momento que a compreensão de Virgínia rompe com o modo como, quando na cidade, ligava-se ao passado, à infância. O espaço da infância deixa de existir porque ela agora o habita, no presente e como adulta, e não pode reconhecer o casarão de antes, sombrio e quase morto, na casa rebrilhando ao sol, como se houvesse subido à tona. Em contrapartida, o presente existe, porém desconectado, solto, perdido do passado e sem ligação com o futuro. Seu uso da linguagem é ineficaz, insuficiente; qualquer palavra é incapaz de expressar, para a mulher adulta, sua solidão e seu exílio naquele espaço de retorno, o desligamento do território duplo povoado pela memória, como já o fora para a Virgínia menina, durante a infância. E Virgínia precisa lidar com esse isolamento, como aos poucos o faz. Por fim, há a reversão do espaço do exílio, pois se antes se exilaria da família indo para a cidade, agora se exila da cidade no casarão de Granja Quieta.

## 4.4 – O retorno ao lar: o espaço exílico da memória

A personagem Virgínia empreende uma viagem cujos efeitos podem ser percebidos na narrativa de *O lustre*, diferindo da narração sobre Joana, em *Perto do coração selvagem*, para quem os percursos são muito menos pautados em sua relação com o espaço geográfico e mais restritos ao território simbólico e não linear de tempo e espaço circunscrito e necessário à composição da personagem, tanto menina como adulta. A viagem, para Joana, é culminância: em seu aspecto mais literal, este é o último capítulo do romance de estréia de Clarice Lispector, seguindo imediatamente o capítulo intitulado “A partida dos homens”. Portanto, após a partida dos homens da vida da protagonista, a viagem é sua forma de abandonar “as coisas” que “têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável”, para afundar “na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como a madrugada”

(LISPECTOR, 1998b, p. 194). Este é modo pelo qual Joana pressente poder ir dissolvendo sua existência anterior para, um dia, ultrapassar a linguagem, preencher os espaços, romper tempo e dimensões (LISPECTOR, 1998b, p. 195). Mas exatamente no ponto onde *Perto do coração selvagem* é concluído encontrar-se-á um elemento essencial para a construção da personagem do romance seguinte, que em alguns aspectos lembrará o primeiro. Assim, o segundo romance descreve os primeiros passos mais delineados de uma poética de exílio pautada pela experiência do retorno, levada a cabo em dois momentos distintos.

Oposto à oscilação entre a infância e a vida adulta sem linearidade aparente do romance de estréia de Lispector, *O lustre* é narrado de modo a estabelecer a distinção clara entre a vida de Virgínia em Granja Quieta, quando menina, e sua vida adulta na cidade. Mas desde o princípio se intui o percurso que marcará a trajetória da personagem, a viagem determinada pelo pai e a aceitação tácita da menina quanto a este fato necessário em sua vida. Este ponto de distinção não passa de mera menção na primeira parte do romance, mas determina como se construirá a personagem em sua relação com o espaço e com os demais membros da família. A primeira viagem entre Brejo Alto e a cidade é omitida, em termos narrativos, mas o retorno ao casarão de sua infância é marcado pela pergunta fatal da menininha de nariz escorrendo: "Tu fica?" (LISPECTOR, 1995, p. 250, 251), dita e repetida como um presságio, ou uma advertência (que Virgínia ignorará, acarretando seu segundo regresso). Na expectativa da volta da cidade a Brejo Alto, uma primeira forma de ligação com a Granja surge através da avó, antes ainda de seu retorno:

> lembrava-se constantemente da viagem, lembrava-se da avó, surpreendida de pensar tanto nela. Confusamente, porque a morte lhe parecia um ato de vida, a morte na velhice era um fresco fruto extemporâneo e um súbito revivescimento. Para ela quase só agora a avó começava a existir. (...) Imaginou-a sabida e fúnebre dizer: enquanto existi comi bastante. Como era velha, pesada e morta aquela avó magra que se lembrava subitamente de morrer. (...) Costumava passar junto da velha correndo, dar-lhe um rápido beijo e continuar. Às vezes abria os olhos bem grandes defronte da avó como para notá-la realmente e não conseguia vê-la como se fosse uma primeira vez – a avó não existia com a diferença de que seu não existir era incompleto; só um rosto que se beijava como se beija um embrulho de papel; e de repente esta mulher morria como quem diz: vivi. (LISPECTOR, 1995, p. 220, 221)

A avó, razão de sua volta para casa, também estabelece a pouco comum relação morte/vida (em ordem invertida, sem dúvida) para Virgínia, uma vez mais evocando o

campo semântico de isolamento, solidão, de exílio, pois a idéia mais importante é a da não existência, não exatamente sinônimo de morte, assim como não completamente sinônimo de vida. como um espaço *entre*. Em primeiro lugar, porque a não existência da avó era incompleta, sempre indicando uma ausência, uma falta. E em segundo plano está a questão da própria linguagem, um espaço exilado em que a reversão torna-se possível, e a vida se realiza em função da morte. Quando menina, Virgínia desejava que essa a quem beijava como se beija um embrulho de papel não morresse, aquela velhinha de seu coração, mas somente agora entende que a morte foi mais eficaz em fazê-la existir para a neta, dominando a lembrança do casarão de Granja Quieta. Essa se torna outra intersecção do traço de judeidade presente na obra, compondo sua poética: a morte, exílio da vida, reitera a importância dos antepassados, e sua lembrança deve permanecer como registro escrito e lição instrutiva para os mais novos, embora não como objeto de alguma forma de devoção[53]. Não obstante, para a personagem não parece relevante nenhuma ligação com os antepassados ou familiares, exceto Daniel, pois a figura da avó não é entendida racionalmente, e sim percebida esporádica e confusamente como sua ligação com a Granja Quieta da infância. Nas entrelinhas, porém, a referência remete à poética de exílio[54].

Em *O lustre*, a trajetória de retorno de Virgínia a faz, pouco a pouco, dar-se conta do inevitável, do confronto com o espaço da infância meio ofuscado pelo espaço urbano, temendo rever, já adulta, o que seu olhar vesgo e fantasmático de criança contemplara tantas vezes antes. E a pergunta da menina de rosto redondo, sério e pálido, repetida seis vezes no trem, expressa, talvez, uma necessidade que Virgínia não consegue perceber, apesar da resposta apressada: “tu fica? (...) Fico, sim, fico, apressou-se Virgínia alarmada olhando-a com atordoamento” (LISPECTOR, 1995, p. 250). É a partir de então que o retorno começa, de fato, a tomar forma, causando, primeiro o

[53] Para o povo judeu, segundo o relato bíblico, a preservação dos registros genealógicos se revestia de máxima importância, e por isso cada família buscava cuidadosamente manter essa memória. Os laços ancestrais garantiam o direito à herança (cf. os livros bíblicos de *Números*, capítulos 26 e 27; *Josué*, capítulos 13 a 21) e apontavam para o prometido Messias. Mesmo no Novo Testamento, relatos como os de *Mateus* e *Lucas* são evidência da preocupação com a preservação dos registros genealógicos.

[54] Em harmonia, até certo grau, com a idéia de vínculo e preservação da memória dos antepassados, na família Lispector a primogênita Elisa buscou (re)construir o registro familiar em *Retratos antigos* (2012). Obra inacabada, principalmente quanto ao texto que deveria acompanhar os retratos, uma biografia dos membros mais antigos, ou relato baseado nas recordações da escritora, portanto texto tratado literariamente, o tema é sugestivo porque inclui a expressão “esboços a serem ampliados”, indicando que muito poderia ter sido escrito. Coube à pesquisadora Nádia Batella Gotlib organizar o que deveria ser publicado, concedendo aos leitores a possibilidade de contemplar o resgate da história familiar intencionado pela mais velha das irmãs Lispector.

estranhamento daqueles que mal se reconhecem, e de Virgínia, alheia como se nada ali dependesse dela ou a ela pertencesse. O reconhecimento do pertencimento lhe escapa, e o único que lhe resta é olhar em busca dos resquícios da infância perdida no espaço readquirido. E mesmo seu olhar percebe como as coisas e as pessoas estão fora de lugar – de seu lugar – "como se os visse num espelho" (LISPECTOR, 1995, p. 253), mero reflexo levemente distorcido da realidade vinculada a seu passado. Neste sentido, a imagem do espelho acarreta a "ambivalência que joga com os dois particípios *visto* e *vendo*" (BACHELARD, 1989, p. 31), o que permite inferir que os olhos que contemplam os parentes poderiam, no mesmo reflexo, ver a imagem ligeiramente distorcida e infamiliar de seu próprio corpo: como com Narciso, "o espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual (...) se vê sem poder se tocar e que está separado (...) por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor" (BACHELARD, 1989, p. 24). Instaurada a ruptura com o espaço, primeiramente a casa agora "bem servia ao seu corpo grande e tímido", perdendo qualquer ligação anterior com sua presença: o tempo anterior é anulado, quase deixando de existir, assim como a menina de outrora. Em seguida Virgínia percebe o mesmo quanto a Brejo Alto, agora cheia de vida e com os símbolos desgastados de sua primeira existência, vinculados à menina: "mesmo no parque... o chafariz parara sob a pequena estátua do menino nu e sem o brilho da água desvanecera-se o deus infantil. Uma criança viva brincava no chafariz seco. O vestido amarelo" (LISPECTOR, 1995, p. 254). A substituição, contudo, traz consigo a perda do simbólico, do místico ou fantasmático que porventura existira no parque, vinculado a outro tempo, agora perdido; em lugar do deus infantil e da água, brilhante, clara, provavelmente vinculada à imagem de pureza, "uma das maiores valorizações do pensamento humano" (BACHELARD, 1989, p. 15), restara apenas o menino nu de pedra (ou concreto) deslocado pela menina viva, de vestido amarelo. Embora a cor lembre, por exemplo, o sol, este amarelo se opõe a seu brilho e seu campo semântico pelas demais circunstâncias da descrição do parque. O "caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética"[55] (BACHELARD, 1989, p. 15) aqui é quase subvertido: a água, elemento vital, outrora (na infância de Virgínia) relacionada ao masculino, inexiste na figura feminina que a moça contempla, pois a criança brinca no chafariz seco, carente de vida. Este seria, talvez, um vislumbre de memória da relação entre Daniel e Virgínia, indicando a

[55] De certa forma presente no conto "O primeiro beijo", no qual há também uma menina, um menino e uma estátua, embora se relacionem de modo distinto ao apresentado em *O lustre*.

inexorável passagem do tempo e das relações, preservados como lembrança mas incompatíveis com a (nova) realidade aparente, acentuado a condição exílica que se pressente na moça.

Em casa, a retomada da convivência evidencia o distanciamento de Virgínia e de Daniel. Dele, a mais nova não sabia como aproximar-se, olhando-o de longe e pensando: "nada temos um com o outro, nada" (LISPECTOR, 1995, p. 256). Mas,

> não era só de Daniel que ela se via afastada. Na sua ausência os pequenos fatos diários que ignorava erguiam-se em barreira e ela se sentia excluída do mistério da família. Entre as conversas os instantes de silêncio enchiam-se de reserva e vaga reprovação. Pareciam culpá-la de não continuar ausente, de ter vivido com eles a infância e a juventude. Como que se defendiam de uma acusação que na realidade ela não saberia fazer. (...) Era tão difícil contar o que sucedera na separação... tudo escapando às palavras. (LISPECTOR, 1995, p. 260, 261)

A sensação de afastamento, no entanto, estranhamente não implica a sensação anteriormente buscada de solidão, pois no retorno resulta de uma circunstância determinada por outros, não de um desejo derivado de sua condição pessoal. O sentimento de exclusão se manifesta como a outra face do 'fora do lugar' exposto por Said (2004), refeita na questão: como readquirir um local abandonado anos atrás? E, talvez mais relevante, haveria algum entusiasmo no intento? A volta da convivência, forçada pelas circunstâncias, evidencia o distanciamento dos demais em relação a Virgínia, a evidência de um tempo irrecuperável, mas não pranteado: a separação era inevitável e desejada, senão por ambas as partes, ao menos pela menina. De fato, se na infância tanto ela como Daniel eram tratados quase como seres à parte dos pais e da filha mais velha, isolados de seu contexto, no retorno somente a protagonista destoa completamente dos demais. Ignorando a existência da Sociedade das Sombras, cujo lema fora inventado sob a influência da vida no casarão, os membros da família agregam-se, e a ausência de Virgínia afasta ainda mais essa influência isoladora. Uma contradição pode ter se instaurado, pois, sem as crianças, o casarão ganhara nova vida, "revivescera", unindo os membros remanescentes em seu isolamento familiar, criando um vínculo novo, distinto, algum tipo de devaneio entorpecido, sonolento:

> sentiam-se presos uns aos outros e os olhos brilhavam irritados quando então se falavam. Na verdade o que sucedera: haviam experimentado certo prazer diário e calmo em almoçar e jantar juntos, encontravam-se nos corredores cruzando-se, comunicavam-se por pequenas palavras soltas. Viviam juntos como para ainda estarem juntos no momento da morte – juntos, se algum deles morresse, todos teriam menos medo de morrer. (...) Talvez cada um deles soubesse

> que poderia libertar-se unicamente por meio da solidão, criando seus próprios pensamentos íntimos e renovados; porém esta salvação individual seria a perda de todos. Como que agora já evitavam uma sensação mais acordada porque não a poderiam transmitir. E para continuarem a possuir aquela segurança assustada, que ignoravam poder dispensar, reuniam-se sombrios, inconscientes. (LISPECTOR, 1995, p. 261)

Portanto, parece não haver lugar para Virgínia de volta à vida em Granja Quieta. A menina solitária poria em risco o prazer diário e calmo que desfrutam os demais em sua vida juntos, recusando-se ao isolamento na solidão libertadora, libertadora porque consciente da individualidade que a permanência em grupo anularia. Estar aprisionados uns aos outros é a melhor opção contra enfrentar seus próprios pensamentos íntimos e renovados e, sobretudo, contra a hora da morte. De certa forma, sua vida juntos poderia evitar a instauração de uma forma pouco distinta do pânico e do desamparo frente aos quais cada personagem, como um indivíduo, fatalmente se veria exposto. Em *O lustre*, já se percebe como o não isolamento na individualidade adia o encontro fracassado com o outro, que Pereira (1999) nota em *A paixão segundo G.H.*. Na obra clariceana, cada romance é uma forma de uso da linguagem que põe em evidência a personagem (ou o narrador) e seu embate com a linguagem, avançando a níveis mais profundos de incomunicabilidade com o outro. De certo modo, a literatura da incomunicabilidade total de pensamentos, embora em Virgínia se justifique com sua falta de inteligência, aliás, própria da família, exemplifica a "ausência de palavras para expressar o que se sente na hora da crise" de pânico e frente ao desamparo. Por isso Pereira considera que "Clarice buscou em sua obra" formas de "empurrar os limites da linguagem até o ponto extremo de tentar fazer com que a literatura exprimisse o Nada e o indizível" (PEREIRA, 1999, p. 319). É da incomunicabilidade, do isolamento em cada solidão individual daquela família de Granja Quieta que emana sua agregação inconsciente, acentuando a condição exílica apenas sugerida na obra.

Virgínia estabelece um contraponto porque aparentemente consegue romper com a vida no casarão. Inserida naquele espaço, ainda assim é isolada pelos adultos desde criança; muito cedo aceita dali sair, acreditando que sua vida estaria de fato ligada à de Daniel e a outro espaço, a cidade. A ruptura, desde seu ponto de vista, é tanto desejada como necessária, pois ela e Daniel não poderiam ficar para sempre ali, como expresso no texto, talvez porque a Sociedade das Sombras precisaria expandir-se. Entretanto, a cidade opera contra a segregação dos dois irmãos, promovendo seu desligamento. Quase em seguida Virgínia encontra um substituto para a figura masculina a quem se

dedica com devoção, estreando nova forma de ligação com o outro, com a surpresa da ausência de quaisquer laços familiares, portanto verdadeiramente inevitáveis. Aos olhos de Vicente a figura de Virgínia denota algo infantil, pois a moça em muitos aspectos se assemelha a uma criança, embora ainda assim, em sua simplicidade e incômodo, estranhamente lhe confira algo. Vicente, em sua sensualidade, percebida pela personagem, contrasta com Daniel, estabelecendo um novo duplo para Virgínia. Também o amante enquadra-se na constatação de Varin (2002), e eis que da costela de Virgínia, inesperada e inversamente, surge Vicente.

A volta à Granja introduz a surpresa de outra ruptura: os espaços, renovados, do ponto de vista daquele que retorna, introduzem novas formas de interação, determinam outras relações e põem termo às anteriores. Apesar de Daniel estar na Granja, seu distanciamento põe fim à Sociedade das Sombras de modo mais contundente do que o sugerido por sua vida na cidade ou o natural envelhecimento, relegando aquela associação ao espaço imaginário das fantasias e brincadeiras da infância. Não que Virgínia esperasse retomar os jogos infantis com o irmão, mas a mera sugestão da volta trazia à tona a presença de Daniel, contraposto a Vicente. Separar-se do amante era possível porque em seu lugar estaria o irmão, seu único ponto de estabilidade na errância da infância em Granja Quieta: “assim, pois, ia voltar. Parou junto da janela em profunda meditação. Não estava triste, não estava alegre, mas pensativa. Interromper a vida na cidade agora que esta se tornava um pouco inteligível. Vicente. Ah mas rever Daniel... mas Vicente” (LISPECTOR, 1995, p. 198). Em Vicente, Virgínia vira a substituição para a figura masculina ao redor da qual sua vida se centrava, como vira em Daniel, mas sempre oposta à figura do pai, provavelmente a conexão familiar mais representativa, simbólica e impositiva da qual a menina busca se isolar, aferrando-se à sua solidão, à sua existência exílica.

A seguir, sutilmente a princípio e ganhando ênfase com o correr do tempo, Virgínia começa a estabelecer uma conexão com Esmeralda, talvez por finalmente percebê-la como mulher, dados seus primeiros traços de reconhecimento: “com a idade parecia ter se precipitado no seu verdadeiro corpo e Virgínia adivinhava como os homens poderiam querê-la. Vicente, sim, Vicente voltar-se-ia para olhá-la com atenção, inconsciente de que seu rosto de súbito se tornava masculino e duro...” (LISPECTOR, 1995, p. 255). Desconectada de Daniel, Virgínia inicia o caminho lento em direção à irmã mais velha, mas não sabe ao certo como encontrá-la, como comunicar suas

sensações em palavras. Tentava conversar com Esmeralda, sem muito sucesso, querendo falar de Vicente:

> um rapaz – lhe tinha dito. Como fosse difícil repetir um elogio e como se envergonhara diante do olhar ávido e duro da irmã, acrescentou apressada com desgosto; bem, estou apenas repetindo o que foi dito... Esmeralda concordou rapidamente, impaciente e curiosa: é claro, você está apenas sendo sincera... Apesar da consciência avivada sobre os próprios movimentos, Virgínia assentiu com um humilde gesto de modéstia que logo em seguida apertou com dedos frios de ironia seu coração surpreso. Depois não foi possível continuar a falar porque, enquanto suas palavras tropeçavam para diante, ela restava rigidamente má para si mesma, ainda apegada ao ridículo daquele movimento íntimo e servil. Como se Esmeralda fosse a culpada, evitou-a pelo resto do dia com repugnância e mal-estar. (LISPECTOR, 1995, p. 262).

As novas sensações de Virgínia frente à irmã, de repugnância e mal-estar, marcam outra forma do sentimento de deslocamento. Evitá-la é um modo de centrar-se novamente em si mesma, em alhear-se dos outros naquele espaço ambíguo que se tornara o casarão, habitado por lembranças e memórias, mas virtualmente diferente no regresso, porque convertido no espaço do outro. Em muitos momentos, tais como esse em específico, a moça parece se confrontar com a *questão do outro* que, embora de origem sociológica, aplicada à leitura do romance coloca em foco a *noção de pessoa* da protagonista e sua representação através do narrador. Frente à irmã, Virgínia se depara com um "nós" de volta ao mesmo espaço, mas deslocado no tempo, supostamente idêntico devido aos laços familiares, porém diametralmente oposto ao "outro dos outros" na relação familiar. Na confrontação entre as duas moças, o leitor pode perceber a aproximação de duas realidades distantes, na forma de vida de Virgínia (cf. AUGÉ, 1994, p. 22, 23).

A diferença entre a filha que ficou em Granja e a que teve a experiência na cidade grande torna-se evidente, e Virgínia se ressente de, apesar de suas vantagens, demonstrar uma atitude servil diante da mais velha. Quando se encontram na cozinha, à noite, o choque acontece, precipitado pelas dores de Esmeralda, cujo gesto dava "a Virgínia a oportunidade de ver como sofria". A reação de "sombria raiva" de Esmeralda ao interesse da irmã mais nova permite a Virgínia sentir "que entrara na família" (LISPECTOR, 1995, p. 263), não mais sendo tratada como a intrusa que lhes incomodava a vida já assentada sem ela, mas como a quem se concede a intimidade de compartilhar problemas, dúvidas e frustrações:

> trocaram um olhar sem palavras, sem sentido traduzível. De fria curiosidade, de ódio iminente, de mútuo apoio e prazer.

> - Tanto que eu me sacrifiquei, esta é a paga, disse Esmeralda.
> - Você se sacrificou porque é de sua natureza sacrificar-se, assim como é da minha e da de Daniel não sofrer. Nunca sofri porque não quis. Porque você quer ter uma desculpa para seu medo, isso é que é...
> - E se fosse isso que culpa eu teria? esguichou a voz de Esmeralda violenta e abafada. (LISPECTOR, 1995, p. 263, 264)

É do confronto inesperado, às duas da manhã, que retorna a ligação de Virgínia com a família e com o casarão, a lenta reapropriação do espaço onde, quase imediatamente antes, ainda se sentia fora do lugar. Seu encontro, precipitado pela insônia e pelo silêncio da vigília, traz à tona tanto a necessária recordação como a articulação mais ou menos consciente de sua própria família, de um pertencimento. Da estranheza do reconhecimento da irmã e da família surge o duplo jogo de aceitação/rejeição, como se em Virgínia se operasse o mesmo que em Esmeralda, a irmã que exprime sua sensação em palavras: a mais nova é uma estrangeira, uma deslocada sem raízes que a mantenham atada àquele espaço, cabendo à mais velha o sacrifício de evitar romper os vínculos. Esmeralda, no entanto, não esconde seu ressentimento por ter sido obrigada à responsabilidade que não pode, nem quer, encarar como positiva ou benéfica. Em sua resposta ríspida, a mais velha permite entrever uma incerteza e insegurança que, como "expressões emocionais da angústia" (MEZAN, 1995, p. 94), fazem-na adotar uma postura que funciona como mecanismo de defesa.

Neste respeito, também uma marca indireta da tradição judaica, mais tarde repassada à cultura cristã, aqui apresenta uma ressonância, através da referência ao sacrifício – conceito religioso e cultural essencial em duas vertentes: a primeira, da vítima (ao mesmo tempo escolhida e voluntária, no caso do Messias) que trará benefícios a todos; e a segunda, como modo de vida abnegado, a escolha voluntária de uma conduta com restrições, visando a salvação (baseada no conceito cristão de "negar a si mesmo", ou aos desejos pessoais, e "carregar a própria cruz"[56], metáfora de um modo de vida mais austero e abnegado). O sacrifício, tornado compulsório em Esmeralda – não é vítima voluntária –, é facilmente rejeitado pelos outros dois irmãos, em uma inscrição da negação do valor simbólico do ato em si, contraposto à sua própria natureza: desapegados de qualquer virtude espiritual, ambos se criam sob a égide do mal da Sociedade das Sombras, portanto sua inclinação carnal pode direcioná-los segundo seus próprios desejos, recusando o cerceamento imposto pelos demais. Num repentino e oblíquo traço de judeidade, os irmãos mais novos são, aos olhos de Virgínia, uma

[56] Conforme o Evangelho segundo *Lucas*, capítulo 9, versículo 23.

identidade dissonante, cuja diferença se constrói no reflexo do outro: compartilhando o mesmo espaço, mas demarcando sua diferença como uma existência à parte, exílica[57].

Deixando a cozinha, sob o efeito do olhar e das palavras trocados entre as duas, "um sentimento lento e meditativo parecia tomá-la para o resto dos dias. Como não pressentira o que havia de rastejante no casarão? como pudera deixar a cidade?" (LISPECTOR, 1995, p. 264). A sensação de que não retornaria desaparece, apagada sob o reconhecimento do que era desconhecido no casarão. Sim, que culpa teria Esmeralda? Quem se fora e só então retornava era ela, e Granja Quieta, tão diferente do casarão de outrora, assemelhava-se a uma espécie de "terra natal madrasta" (*stepmotherland*, tomando de empréstimo a expressão de Arthur Koestler, com sentido semelhante, mas invertido), em oposição à cidade, a terra adotada (QUEIROZ, 1998). Assim, segundo a poética de Bachelard (1988), o espaço ganha protagonismo: "o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta" (p. 28), e o tempo abolido da infância não pode ser revivido. Mas o casarão preenche a memória e as lembranças de Virgínia, enquanto sobe a escadaria e se detém no topo para observar a sala escura. A recordação se torna tátil, povoada pelos objetos e pelo contraste da escuridão da sala, embaixo, e dos "degraus negros": "tocava nos objetos com mãos leves, buscava profundamente sua intimidade" (LISPECTOR, 1995, p. 264).

Então, através da divagação meditativa da personagem, imediatamente se opera uma mudança, desencadeada pelas memórias da infância, trazendo à tona o "desejo inexplicável" de "descer novamente pela escadaria" (LISPECTOR, 1995, p. 265). O gesto, como um movimento de passagem, uma verticalização do tempo e das recordações, anulando sua duração efêmera, faz da escadaria uma ponte entre dois territórios simbólicos marcantes para a personagem, ao passo que se converte em reduto, em espaço de suas solidões passadas, conjugando o que poderia ser, para a protagonista, tanto sofrimento como desfrute e desejo da solidão, conforme Bachelard (1988). Virgínia, quem havia pensado em voltar para a cidade, ao sair da cozinha e do confronto com Esmeralda, chega ao topo da escadaria e deseja descer, e quase decide não fazê-lo, como se 'acordada' pela sensação tátil, como se estivesse enredada no

[57] Vale relembrar a citação de Pinkas, em *No exílio* (LISPECTOR, 1971, p. 145), quando recorda o episódio de Hamã: dentro do Império Medo-Persa, apesar de diluído entre os territórios e povos conquistados e exilados, os judeus como grupo ainda eram vistos como à parte, merecedores de ódio e desprezo, e vítimas de mais uma tentativa de extermínio. No texto bíblico, tal referência aparece no livro de *Ester*.

espaço difuso e inconcluso da anulação do tempo e do espaço, num território movediço e incerto:

> estendeu a mão no escuro e em contato com o corrimão frio quase se separou do que havia de natural na sua resolução; hesitou um instante como acordada pelo mármore gelado; afinal sob a sua mão quente o corrimão parecia animar-se, ela recolheu com a outra mão a saia do longo vestido; enquanto descia os degraus, inconsciente aprumava o farto busto numa atitude majestosa e lenta, sentindo-se inexprimivelmente uma outra pessoa, alguém indefinível porém de extrema familiaridade como um velho desejo que já não precisa de palavras para se renovar. Uma lembrança difusa e vivida. Estacou um instante. Depois apertou o roupão, caminhou para o quarto. (LISPECTOR, 1995, p. 265)

A súbita modificação se opera no lento descer da escadaria, mas o toque que pareceria reavivar aquela parte do casarão desencadeia a percepção de si mesma como outra. Simbolicamente, poderia dizer, é como se Virgínia submergisse na vida anterior das recordações e da infância, tentando recuperá-la. A descida é como um retrocesso cujo percurso literal opera como metáfora rumo ao território das recordações e do passado. Mas as lembranças não retornam, assim como a sala na penumbra não revela o lustre ao olhar de Virgínia, objeto que atraía sua atenção quando menina; o detalhe permanece oculto, inalcançável ou simplesmente despercebido, esquecido. Perceber-se outra, com uma lembrança difusa e vivida, talvez de um passado irrecuperável, exilado de sua existência atual, faz a moça interromper sua descida e retornar ao quarto, o refúgio último, íntimo, de sua solidão naquele casarão.

No entanto, apesar do aparente fracasso de sua descida à vida pregressa ou ao sentimento de ser outra[58], o ato repercute na próxima ação de Virgínia. "No dia seguinte logo cedo abriu com seriedade e vagar o álbum de fotografias" (LISPECTOR, 1995, p. 265), revisitando o passado da forma mais literal e palpável possível, através de seus olhos (inclusive o vesgo, que confere um ar fantasmático ao que vê) que contemplam um tempo outro, deslocado e não apreendido, apesar do que as fotos pareçam revelar e

[58] Na ficção clariceana, o desejo de ser outro se torna recorrente, levado às últimas conseqüências em *A paixão segundo G.H.*, romance escrito logo após *A maçã no escuro*, portanto após a trilogia que contém traços mais evidentes da poética de exílio revelada em *O lustre* e seus resquícios e ressonâncias (ver PEREIRA, 1999, p. 331 – 362). Mais tarde, estes traços serão esboçados de outro modo, mais aberto e cultural, em *A hora da estrela*, novela de 1977, ano da morte da escritora. Nesta última, o desejo de ser outro é um anseio confessado pelo escritor-personagem Rodrigo S.M., quem, segundo os postulados da crítica biográfica, em alguns trechos confunde sua autoria ficcional com a da própria Clarice, e também evidenciado em Macabéa, a moça que confessa querer ser uma estrela de cinema e deseja 'devorar' (com sentido antropofágico?) o pote de creme para pele, feito para mulheres que não eram ela, usando a expressão do escritor (Ver OLIVEIRA, 2014).

eternizar. De fato, pessoas e instantes não podem ser apreendidos, apenas sua imagem fugidia – ou, menos ainda, a mera impressão dela (cf BARTHES, 1984).

O olhar intercepta uma impressão, e os laços familiares parecem então voltar à tona; como se pegasse "retratos de mortos", "um amor real, doloroso e largo escapava de seu peito", não exprimível em palavras – a expressão conferiria falsidade às emoções – "e ela sorria emocionada e benevolente com a força dos próprios sentimentos. Afinal a vida, pensou num impulso alegre e tímido, num suspiro" (LISPECTOR, 1995, p. 266). Revisitar os retratos antigos é como reviver uma história familiar, uma identidade emocional, primitiva, há muito esquecida, uma forma de tocar e aproximar o passado, anulando o tempo; tal memória contrasta e entra em embate com a ideia, provavelmente mais primitiva, anterior, da experiência de derrelição, de exílio, enquanto condição *sine qua non* do ser, por ocasião do nascimento, embora inconsciente. O primeiro exílio, a separação da mãe – do território do corpo materno (cf. PEREIRA, 1999) –, ressoa e se repete na separação do espaço literal e simbólico de ligação familiar: desvinculados emocionalmente da figura materna, Virgínia e Daniel se amparam um no outro e desejam abandonar o casarão. Mais tarde, rompido esse laço, a existência de Virgínia se ampara em Vicente e na cidade, mas a morte da avó, como força externa, opera o retorno que, aos poucos, leva a moça de volta ao espaço revisitado das memórias, como o álbum que folheia e a faz recordar a vida oculta no casarão. A seguir, uma sutil mudança se opera, causando a (re)adaptação de Virgínia, unindo-a de alguma forma à família, mas revelando a sobreposição do espaço: "Olhava-os e sentia-se agora unida a eles, sabia de que modo amá-los – tão forte era o espírito da casa" (LISPRCTOR, 1995, p. 266). Uma leve aproximação com a irmã Esmeralda, outrora inalcançável para a menina, surge da conversa entre as duas irmãs, confrontando o modo de olhar de Virgínia, que observa tudo mudado, com o olhar de quem "via tudo como vira tudo há longos anos" (LISPECTOR, 1995, p. 284). Mas o que se destaca é, novamente, como as relações de Virgínia com a família sugerem o encontro fracassado com o outro, sempre incompleto, exilando a palavra, revelando a insuficiência da linguagem.

Por fim, a reaproximação fracassada da moça com o irmão ocorre quando ambos se encontram fora do casarão, ele deitado sob uma árvore, ela sentada sobre uma pedra, em contato com a terra. Daniel se encaminha para seus próprios devaneios (cf. BACHELARD, 1991), e da confrontação surge sua imagem heróica:

> - Você erra com uma força que não se pode deter... Acho mesmo que errar com essa violência é mais bonito do que acertar, Daniel, é como

> ser um herói. – Sim, ela dissera afinal. Como se ouvisse a si própria, repetiu com doçura e tranquilidade – Você é um herói.
> Ele nada disse, ele sabia, fechava os olhos suportando a própria vida. (LISPECTOR, 1995, p.296, 297)

Ser um herói a partir do erro, um herói decaído, cuja essência heróica é constituída por um único ato: eis a percepção tão estranha de Virgínia, em *O lustre*, que estabelece uma conexão com a própria base da criação da Sociedade entre os dois irmãos. Mais tarde, a ideia será retomada em Martim, o herói fruto da violência e do erro em *A maçã no escuro*, outra metamorfose do mal na ficção clariceana. Virgínia, por sua vez, elevando o irmão à categoria de herói, eleva-se também quase ao mesmo patamar que o outro. Errar com violência: a força de sua Sociedade das Sombras tornando-se quase tangível no instante em que ambos se olham e se reconhecem, em seu percurso rumo ao outro. Entretanto, o momento é fugidio, interrompido com a retirada de Daniel e, sozinha, Virgínia percebe "como era incompleto viver", "o vazio ligando-se ao infinito sem consciência sequer, sem êxtase", para então concluir que "essa era a realidade de sua vida: diariamente escapar" (LISPECTOR, 1995, p. 299, 300). Assim, a relação conflituosa com o espaço da memória se mescla com o fracasso de seu encontro com o outro, o que lhe confere a estranha percepção da vida como solitária e não compartilhada, incompleta e ignorada. Escapar seria a realidade de sua vida, desligando-se de pessoas e territórios, ocupando um não-lugar desde sua perspectiva de fora de lugar. Em suma, a percepção de Virgínia se acerca a uma possível compreensão da própria vida como percurso exílico, de uma existência exilada, o que dá forma à poética de exílio presente em *O lustre*. A moça, por fim, decide abandonar novamente o casarão, rumo ao espaço urbano. Em sua trajetória, Virgínia finalmente perde os vínculos, liberta-se, exilando-se em sensações e impressões, exilando a palavra, "obscurecendo seu sentido", "cumprindo-a" com "perfeito mistério": "a própria pessoa vivendo" (LISPECTOR, 1995, p. 314). Por fim, como aspecto visível e concreto de sua ruptura com o espaço, quer da infância, quer da vida presente, surge a lembrança do que antes havia sido tão emblemático:

> Ah, o lustre. Ela esquecera de olhar o lustre. Pareceu-lhe que o haviam guardado ou então que não tivera tempo de procurá-lo com os olhos. Sobretudo também não vira muitas outras coisas. Pensou que o perdera para sempre. E sem entender, sentindo um certo vazio no coração, pareceu-lhe ainda que na verdade perdera uma de *suas coisas*. Que pena, disse surpreendida. Que pena, repetiu-se com arrependimento. O lustre... Olhava pela janela e no vidro descido e escuro via em mistura com o reflexo dos bancos e das pessoas o lustre. Sorriu contrita e tímida. O lustre implume. Como um grande e trêmulo

> cálice d'água. Prendendo em si a luminosa transparência alucinada o lustre pela primeira vez todo aceso na sua pálida e frígida orgia – imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro. O lustre, O lustre. (LISPECTOR, 1995, p. 315)

O lustre permanece restrito a um espaço de memória, perdido no território da infância, quando "havia o lustre", como se o mero fato de poder observá-lo conferisse sentido à existência da menina no casarão. Adulta, Virgínia se esquece de olhá-lo em sua temporada de volta à Granja, fazendo o lustre permanecer oculto, perdido nas sombras, implume como se não tivesse atingido seu estado de exuberância e/ou utilidade, apagado, guardando em si qualquer luminosidade, como um movimento para dentro. A orgia frígida de luz não está além da capacidade de imaginação da personagem, que o vê unicamente como memória, no vidro do trem. Apesar de, em alguns momentos, crer que seu retorno ao casarão fosse definitivo, a personagem não contempla aquele emblema simbólico do território de sua infância. Novamente o lustre se impõe, mas por sua ausência, por sua falta, por sua perda num passado irrecuperável, transportando Virgínia para o correr de outras recordações da infância, das brincadeiras de permanecer imóvel, seguidas pelo desejo de movimento. Simbolicamente, como esse desejo remonta à infância, suas implicações são também de maior alcance. Por um lado, é o retorno aproximado da experiência de derrelição, do exílio fundamental do território do corpo da mãe. Brincando de não se mover, "de súbito o movimento era irresistível, alguma coisa impossível de conter *como um nascimento*, e ela o executava elétrica, brusco e curto" (LISPECTOR, 1995, p. 316, grifo meu), ao mesmo tempo em que o espectro da morte ressurge, em pleno "momento de realização indomável" do "gesto incontrolado" que "secretamente escapava em todas as vidas. Sem saber por quê, pensou na avó morta" (LISPECTOR, 1995, p. 316). As trajetórias literais, imaginárias e simbólicas de Virgínia se reconfiguram repetidamente em sua vivência, com margem para variações.

Ao final do romance, a morte meramente aludida desde o princípio se concretiza. A narrativa, sem dar respostas fáceis ao leitor, retoma a percepção da moça na lembrança da avó morta: tudo é "sucessão contínua", um "íntimo movimento esférico, inspirando, expirando, inspirando, expirando, morte e ressurreição, morte e ressurreição" (LISPECTOR, 1995, p. 316). Morte como fim de uma existência exilada, abrindo caminho a outro nascimento, a outro percurso que, invariavelmente, manifestar-se-á como novo exílio, deslocado, legado e transferido a outro, como sugerido pela

“coisa mortal abrindo” no peito de Adriano “uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento” (LISPECTOR, 1995, p. 324).

De fato, a poética de Clarice Lispector se desenvolverá nos limites do dizível, confrontando-se, uma vez mais, com as imposições do exílio, quer da palavra, quer das relações com o outro e/ou com o espaço. Desse modo, as palavras finais do romance de 1946 encerram uma trajetória narrativa que, dando os contornos mais elaborados de uma poética de exílio, embora de um exílio não exatamente certo e definido, abrirá caminho para outras reverberações dessa poética nos dois romances subseqüentes, como uma visão do exílio desde dentro ou exercido como desejo.

# PALAVRAS FINAIS

Este trabalho se encerra com algumas palavras que não visam dar exatamente uma conclusão à leitura aqui apresentada, que partiu da premissa de que a obra de Clarice Lispector, como um todo, parece inesgotável e capaz de continuamente deslumbrar os leitores e pesquisadores, novos ou já iniciados. Das linhas de seus textos, outras possíveis leituras se tornam visíveis à medida que o leitor aceita o jogo proposto pela escritora que usa a palavra para exprimir sua procura pelo que profundamente se sente, fazendo-o através de seus narradores e personagens. Como resultado, ler Clarice Lispector exige empreender a busca pela apropriação não só da linguagem, das palavras, mas também do próprio trabalho estético de criação, percebendo a poética que emana de seus textos. Neste respeito, a leitura do texto clariceano convida à leitura de materiais culturais que, de alguma forma, puderam influenciar na escritura e, mais precisamente, influenciam o olhar que lanço para a literatura de Lispector.

Em *O lustre*, a autora revela a criação e desenvolvimento de uma poética que, percebida através da trajetória da protagonista Virgínia, dará margem para sua ampliação nos dois seguintes romances da escritora, unindo-os num encadeamento que bem poderia torná-los uma espécie de trilogia. As personagens encenam, cada uma à sua maneira, uma vocação para um (in)certo exílio, emprestando a expressão de Fuks (2000), o que de certa forma se mescla à trajetória da própria escritora como um traço de herança cultural de judeidade, tratado e transmutado literariamente. Em Virgínia, tal traço pode ser rastreado, dando os contornos da poética de exílio clariceana. De fato, em Lucrécia e em Martim outras facetas se revelam, porém é na protagonista do segundo romance de Lispector que este exílio não convencional se delineia. Assim, segundo parâmetros claros e definidores do que se convenciona chamar de exílio, o que se nota na poética de Clarice Lispector é uma distorção, um reflexo borrado, como os "olhos móveis e espertos" (LISPECTOR, 1995, p. 79) de Virgínia captavam as nuances do casarão de Granja Quieta e da família. Mobilidade que percorre o texto, do tecido do narrado ao da vivência e da representação da experiência.

Apresentado primeiramente como (in)certo, é na relação vida/arte que a idéia de exílio se delineia e ganha seus contornos mais definidos, nos vestígios do *bios* de Clarice, portanto externo ao texto, embora não totalmente alheio, pois influi em sua escritura. Relacionando a vida e a obra da escritora, embora Lispector não se detenha na história familiar de exílio, emprega em vários momentos palavras que remetem à sua condição de exilada quando, na verdade, se encontrava geograficamente afastada do

centro cultural do Rio de Janeiro, longe de seus amigos escritores e da crítica, o que repercutia na sensação de distanciamento literário. A ideia, persistente, sugere um diálogo com a tradição familiar herdada, e se inscreve como um traço de judeidade que, marcando-a como pertencente a um grupo, não a eximiu de, individualmente, experienciar formas distintas de exílio. Mas a estética da criação clariceana avança para além do tecido do narrado, empregando elementos de vivência e de experiência na invenção poética de um exílio tratado literariamente. Mimetizada em Virgínia, nas páginas de *O lustre*, surge a poética de exílio que, ultrapassando a mera questão das circunstâncias de imposição e/ou de vontade própria, é antes de tudo a expressão literária de uma condição do ser. O exílio se converte em poética, lido na verticalidade do texto, alcançando a própria condição do sujeito e da linguagem.

Seguindo a linha de raciocínio da pesquisadora Berta Waldman (2003) há vagas nos textos de Lispector que, inquietas, permitem seus desdobramentos, operados na relação palavras/silêncio, sendo que este último permanece sempre à sombra da primeira. A estudiosa afirma:

> considerando sua obra como um todo, nota-se que a autora opera na verticalidade, isto é, seus textos parecem contar sempre a mesma história, não podendo, por isso, ser divididos em fases, numa perspectiva de progressão. O que os move é uma compulsão que os faz dobrar sobre si mesmos, numa tentativa sempre frustrada de captar algo que ainda não foi dito. Neste sentido, a obra de C. L. pode ser vista como inconclusa, marcando, antes de tudo, uma busca de algo a que não se chega (WALDMAN, 2003, p. 5).

A busca na obra de Clarice é, portanto, contínua, uma errância pelo amplo território da linguagem, fazendo da palavra inconquistável um objeto de desejo sempre adiado; constantemente ansiado, mas nunca alcançado. Nas palavras de Gabriela Lírio Gurgel, é como uma "procura da palavra no escuro", resultando na criação de uma linguagem própria no conjunto de seus textos (cf. GURGEL, 2001). Neste respeito, a busca reaparece como um traço de judeidade da autora, novamente se inscrevendo e aliando 'palavra' e 'exílio' desde o início, mas mais destacadamente em *O lustre*, embora permaneça presente nos outros romances escritos até 1956, ano de término da escrita de *A maçã no escuro*. O exílio aparece como um tema subterrâneo cujos liames alcançam escritora, texto e personagens, inscrito como atmosfera que fornece o pano de fundo das narrativas, conduzindo à possibilidade de leitura de uma única e mais abrangente narrativa poética, cujas ressonâncias se estenderão pela posterior obra clariceana. De fato, a novela *A hora da estrela*, de 1977, fornece um chão histórico,

brasileiro, para a trajetória diaspórica e exílica pelo espaço geográfico, cultural e lingüístico, compartilhada por personagens, autora e leitores.

De modo abrangente, o percurso se mostra universal através da história de grupos e indivíduos: enquanto Macabéa descreve uma trajetória literal, sentindo na pele as implicações diretas de sua condição de migração e desterritorialização, Rodrigo S.M encena o percurso simbólico do homem no espaço da linguagem, onde a palavra lhe escapa, incitando sua busca contínua, incerta e, por vezes, inglória. Neste sentido, Virgínia e Lucrécia são predecessoras de Macabéa, no encadeamento de um ciclo diaspórico e exílico, assim como Rodrigo S.M. é uma versão posterior de Martim. No texto de *A maçã no escuro*, a escritora procura se omitir, e é somente quando questionada diretamente em entrevista que assume que Martim poderia ser uma projeção de seu eu ficcional. Contudo, o texto de *A hora da estrela* insere uma referência direta, na "Dedicatória do autor", ao colocar entre parênteses "na verdade Clarice Lispector": se o narrador do relato sobre a nordestina é o escritor-personagem Rodrigo S.M., a dedicatória gera, mínima e propositadamente, certa confusão entre o interno e o externo ao texto. De qualquer modo, o resultado final nas ficções é, invariavelmente, alguma medida de fracasso, indicando um recomeço de busca, o que mimetiza a própria busca da escritora, perseguindo a expressão, problematizando a criação linguística e literária. Portanto, se em Clarice se lê uma busca reiterada (cf Waldman, 2003) a cada repetição encenada pelas personagens, em um mesmo romance ou na sequência de *O lustre* a *A maçã no escuro*, o texto é também um percurso de experimentação. Personagens e escritura representam uma busca que poderia ser de uma linguagem, de um estilo ou do próprio ser a quem, enquanto em exílio, só e disperso, falta a conexão, o como chegar a si.

Em minha leitura de *O lustre*, o que se destaca é a busca representada através da protagonista, Virgínia. Neste segundo romance, Clarice exercita uma forma de escritura semelhante à empregada em *Perto do coração selvagem*. Para Benedito Nunes, com o romance inicial a escritora leva o leitor a penetrar nos labirintos mais retorcidos da mente, causando um aprofundamento para além do mero realismo psicológico ou de qualquer possível modelo de romance de análise psicológica, de uma técnica ou de um procedimento literário particular (cf. NUNES, 1973). Conforme mencionado pelo crítico, Lispector promove uma incursão pelos labirintos da linguagem e da expressão e, de fato, tal empreitada prossegue em *O lustre*, mas não se interrompe com sua escrita. Iniciado um percurso, a autora se embrenha mais a fundo nestes labirintos, perseguindo

a linguagem para submetê-la à sua vontade de expressão. Neste respeito, no texto do romance Virgínia empreende uma trajetória que mimetiza a incursão da escritora nos caminhos e meandros da linguagem, constatando a dificuldade de alcançar a expressão plena, pois a palavra pode se revelar limitadora, cerceando a linguagem e restringindo a expressão, tanto desde o ponto de vista do próprio alcance da linguagem e sua capacidade de narrar a experiência quanto do modo como se efetiva a narração. Por isso em *A cidade sitiada* e em *A maçã no escuro* se nota uma continuidade, um desenvolvimento tanto da poética de exílio como novas experimentações com a linguagem narrativa. Ademais, a ficção se converte em meio de expressão literária de uma condição do sujeito que, embora seja uma invenção como criação artística, permite vislumbrar os reflexos de referencialidade da experiência pessoal e familiar de Lispector.

A leitura do segundo romance de Clarice revela a dimensão exílica iniciada no texto, na palavra, que atinge a representação do ser através de Virgínia, com resquícios nos demais membros da família de Granja Quieta. Assim, a idéia da palavra em exílio põe em evidência a condição exílica do sujeito, em sua permanente solidão, tanto no texto como na relação vida/obra que se pode estabelecer na escrita clariceana. *O lustre*, composto como uma narrativa, apresenta um lirismo próprio, e nas entrelinhas desta narrativa poética surge a poética de exílio. Sua construção se dá numa referencialidade oblíqua, pautada nas influências de uma herança familiar herdada, mas velada e tratada literariamente, não de modo explícito e direto. Quanto às prováveis influências, podem ser identificadas ao longo da representação diaspórica da escritora em sua incursão pela linguagem através da personagem em seu percurso entre Brejo Alto e a cidade. Certos traços de judeidade persistentes marcam a relação de Clarice Lispector com a escrita, com o indizível e inominável e, por extensão, com a experiência da relação com o espaço e com o outro.

É na construção do texto de *O lustre* que a poética de exílio como invenção/criação clariceana se delineia, percebida na intersecção com textos paralelos que revelam uma espécie de vocação lispectoriana para o exílio, pessoal ou familiar; entretanto, a poética também se inscreve com um traço de universalidade. Tratando da experiência de Virgínia no espaço restrito do casarão de Granja Quieta durante a infância, de sua fase adulta na cidade e por fim de volta a Brejo Alto, a idéia de exílio se apresenta como recurso poético-narrativo, abrangendo a dimensão da relação sujeito/espaço. Desse modo, a construção do espaço na narrativa engendra um estilo

particular de escritura. Em *O lustre*, os territórios pelos quais Virgínia se locomove estão repletos de símbolos e referências, quer se refiram à espacialidade geográfica, quer à do próprio corpo ou da memória. Contudo, a moça, fadada ao desacerto e à errância, não pode romper com sua condição exílica. Na correlação estabelecida entre a obra e elementos de vivência de Clarice Lispector, a escritora afronta literariamente a percepção compartilhada desta condição, atenuada por circunstâncias pessoais, mas com um referente explícito pautado no período de dezesseis anos vivendo fora do Brasil. Assim, a poética de exílio desenvolvida através da narrativa poética de *O lustre* ganha outros contornos enquanto a autora, morando em Berna, na Suíça, escreve *A cidade sitiada*. Como consequência, no romance de 1949 ainda há marcas da poética que, ao colocar em foco a personagem Lucrécia com seu modo peculiar de ver o subúrbio de S. Geraldo, permite vislumbrar o exílio desde dentro, sitiando as relações e a própria linguagem. Com a narrativa sobre a moça e a urbe, a importância do olhar se destaca, concedendo forma e ritmo à cidade. Contudo, é também uma ressonância de um detalhe bastante relevante na personagem anterior, Virgínia.

Em algumas cartas e crônicas de Clarice Lispector se nota como a atmosfera da cidade suíça, descrita de modo pouco abonador, é fonte de inspiração para a S. Geraldo que nasce nas páginas de *A cidade sitiada*. Clarice se ressentiu de que este seu livro tivesse sido um dos 'menos gostados', cujos comentários críticos foram, em geral, pouco apreciados por ela. Mas com o terceiro romance Lispector peregrinava mais uma vez pelos caminhos da linguagem, construindo uma nova forma de narrativa, um outro narrador, perseguindo a plena expressão pela palavra, diferenciando-se dos textos anteriores. Deixando de lado a clara opção pelo lirismo na narrativa, o espaço ganha protagonismo, como um organismo vivo, sitiando seus habitantes. Lucrécia, inserida naquele espaço, primeiramente tenta se adaptar, tomar parte da vida dos habitantes do subúrbio. No entanto, seu desacerto logo se evidencia, deslocada na associação de jovens da cidade, impelida pela ânsia de vaguear os olhos pelos espaços e pelo desejo, finalmente concretizado, de que um estrangeiro a leve dali. Lucrécia encena uma dimensão exílica velada e sutil no entorno da cidade que a sitia e de onde escapa, e assim o relato é marcado por certa repetição do que ocorre com Virgínia.

Como destaca Regina Pontieri (2001), um aspecto essencial para a leitura deste romance é o modo de olhar, que estabelece uma poética de construção do texto. Paralelamente, o romance de certo modo dá continuidade à idéia de exílio como condição, desenvolvendo uma poética também neste aspecto, concedendo maior ênfase

na questão do espaço, ressoando o que havia iniciado em *O lustre*. Pontieri destaca como a recepção crítica da época cometeu alguns equívocos, mas cita Benedito Nunes, um dos primeiros a reconhecer algo muito além de um localismo de vida provinciana na S. Geraldo criada por Clarice, discordando de que as personagens seriam trabalhadas em função do meio social. "Nunes lembraria ainda que o meio não é social porque não se tecem relações entre sujeito e mundo, de modo a configurar uma totalidade sintética. Donde também o questionamento da 'dimensão humana' de que seria dotada a vida em tal cidade." (PONTIERI, 2001, p. 49) De fato, repete-se em Lucrécia a impossibilidade de dominar a realidade circundante, resultando em sua submissão a ela, exilada. A personagem adere a tal realidade, ao passo que Virgínia com ela concordara; por outro lado, Martim, de *A maçã no escuro*, buscará reconstruí-la: são, portanto, três facetas de uma poética de exílio que se desenvolve num estilo único, como criação clariceana.

Em *A cidade sitiada* percebo uma forma de apresentação do ser como que exilado, aprisionado em um espaço circunscrito, conforme aludido pelo próprio título, revelador de um estado de isolamento, de dentro para fora e de fora para dentro, simbolicamente uma possível faceta da condição exílica, diferenciada daquela perceptível em *O lustre*. Retomando os traços ancestrais de Clarice e sua *judeidade* advinda de sua herança cultural, relatos de cercos de sítio à cidade de Jerusalém provavelmente não eram desconhecidos pela autora. De fato, dois se destacam, o primeiro na ocasião anterior ao exílio em Babilônia, por volta de 607 antes de Cristo, e outro realizado pelo exército romano entre 66 e 70 da era cristã. Informações sobre este último, que resultaram na destruição mais completa da cidade, inclusive junto com os registros genealógicos tão prezados pelos judeus, chegam até a atualidade através de autores como Flavio Josefo. Um paralelo pode ser observado com o modo de construção da narrativa sobre Lucrécia e S. Geraldo, de acordo com as observações de Pontieri. Se o texto tem início com as comemorações da festa do padroeiro da cidade, é ao redor da fogueira que "a população acorrera para celebrar o subúrbio e seu santo" (LISPECTOR, 1946, p. 9). Ao final, com o término do espetáculo apresentado, é deste centro que todos se dispersam. "É agora somente que, levantado o sítio, começa a história, para além dos marcos da obra" (PONTIERI, 2001, p. 138), segundo a própria narrativa:

> Mas ela... abandonaria a cidade mercantil que o desmesurado orgulho de seu destino erguera. (...) Fora levantado o sítio de S. Geraldo. Daí em diante ele teria uma história que não interessaria mais a ninguém... (...) Seu sistema de defesa, agora inútil, mantinha-se de pé ao sol, em

> monumento histórico. Os habitantes o haviam desertado ou dele desertado seus espíritos. (...) A viúva mal tinha tempo de arrumar a trouxa e escapar. (LISPECTOR, 1946, p. 174)

Para Regina Pontieri, as marcas de tempo neste romance não dão indícios de um sistema temporal que pudesse ser socialmente referido. Entretanto, o momento histórico de produção do livro torna-se bastante revelador, um fator-chave para uma leitura para além dos marcos da obra literária, aproveitando-se de outros elementos influenciadores da poética em desenvolvimento. Por um lado, a relação com o tempo e o espaço se torna um aspecto que remete ao isolamento ocasionado pela sensação de deslocamento, sobretudo do exílio, percebido em um ambiente que nem sempre pode ser apreendido, convertido em território alheio, estranho, inconquistável. A percepção do tempo perde seus contornos definidos socialmente, ora remetendo ao passado, ao tempo das memórias – geralmente de uma memória falseada e romanceada –, ora remetendo a um futuro ansiado e idealizado.

Quanto ao presente, muitas vezes certo alheamento torna-se necessário como estratégia de evasão, um período a ser suportado entre a rememoração e a superação da condição de exílio. Se a década evocada é a dos anos 1920 (década de seu nascimento), uns vinte anos antes do momento de sua escritura, Clarice Lispector bem poderia ter em mente um espaço ficcional relacionado ao momento histórico brasileiro de progresso almejado e alardeado que, contudo, não equivalia à superação dos modelos arcaicos sociais ou de produção, resultando numa modernização conservadora, parcial e incompleta. Na Europa do pós-guerra, o progresso modernizador era retomado, enquanto no Brasil se levava a cabo a tentativa de implantação de uma modernização assentada em movimentos contínuos de mudança, porém sem superação do atraso. E a S. Geraldo das páginas de *A cidade sitiada* coloca em evidência esses contrastes, o subúrbio, seu pasto e seus cavalos frente ao progresso que começa a se instalar. No romance de Clarice, a relação com o presente coloca os personagens em uma situação peculiar, conforme mostra o comentário a seguir:

> Em *A cidade sitiada*, se não há cronologia enquanto medida de um tempo exterior, dimensionado socialmente, tampouco há o tempo da interioridade, como ocorria nos dois romances anteriores. Agora as personagens, reduzidas a avatares do espaço cênico, pouco aparecem como subjetividades. Enquanto os tempos da memória, do desejo e do imaginário preenchiam os minutos de Joana e Virgínia, Lucrécia – e sobretudo os demais habitantes de S. Geraldo – estão em grande parte enclausurados num puro presente, tempo de sua perfeita aderência à exterioridade das coisas visíveis. Esse presente, verdadeira negação ou

> suspensão temporal, é o tempo espacializado da cidade em estado de sítio. (PONTIERI, 2001, p. 124)

Para Pontieri, cuja análise se concentra numa forma de representação/apresentação cênica, baseada no efeito da captação do olhar, no qual o espaço ganha maiores proporções e há um tratamento diferenciado tanto do narrador quanto das personagens, em comparação com os romances anteriores, a noção de tempo e espaço ganha um sentido próprio. Tal sentido é essencial para a leitura do romance e a compreensão deste tempo em suspensão que remete ao sítio: um tempo anulado, impedindo seu avanço visível que acompanharia a passagem das horas, a sucessão de dias e meses. O resultado é a frenagem do progresso contido na própria idéia de progressão, por estar o tempo obrigatoriamente encerrado – exilado – em si mesmo. Valendo-me desta idéia, em Lucrécia e em S. Geraldo percebo a dimensão da poética de um tempo de exílio presenciado, congelado, em suspenso, ao passo que Clarice lida com a linguagem, em busca de uma nova forma de expressão, diferenciando-se do que fizera em *Perto do coração selvagem* e em *O lustre*. Se, na ficção, Lucrécia anseia por uma rota de fuga para abandonar a cidade, esta poderia ser a representação de um sentimento arraigado de exílio que causa a inquietação do movimento, da errância. De fato, os outros habitantes também se sentirão motivados a partir, ao final do relato, escapando do estado de sítio que, por fim, perde sua razão de ser. Com a construção da ponte, o elemento de passagem, e os meios de transporte à disposição dos desertores, dentre os quais está Lucrécia, o tempo é também retomado, reiniciado. E Lispector, em sua literatura, ao encerrar *A cidade sitiada* continuaria um projeto de escrita que revelaria outro modo de narrativa, inaugurando um protagonista masculino em nova abordagem da linguagem, mas incrementando uma poética ainda não totalmente concretizada, ou esgotada.

De modo que, encadeando o término de *A cidade sitiada* com o romance seguinte, *A maçã no escuro*, há um certo seqüenciamento: levantado o cerco de S. Geraldo, os habitantes desertam a cidade e, na próxima ficção, Clarice se concentra em escrever acerca de um homem que empreende seu caminho a partir de uma cidade e de uma vida deixadas atrás. Um encadeamento semelhante se nota entre *O lustre* e a *A cidade sitiada*. *O lustre* se encerra na cidade para onde Virgínia retorna e então morre, conforme a narrativa: “a morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito” (LISPECTOR, 1995, p. 324). Contraditoriamente, o que seria o fim causa comoção e um ajuntamento de pessoas dentre as quais se destaca Adriano, amigo de

Vicente e de Virgínia. Vê-la "deitada no chão com os lábios brancos e tranqüilos" (LISPECTOR, 1995, p. 323) lhe provoca a experiência do "movimento horrivelmente livre e doloroso" que, no entanto, acarreta a possibilidade do novo, como "um novo nascimento" (LISPECTOR, 1995, p. 324), acenando para um recomeço que, embora não afetasse a protagonista, torna-se uma espécie de legado. Literariamente, torna propícia a retomada de um ciclo, invariavelmente exílico. Então, como o próximo elo da poética vislumbrada em *O lustre*, em seu novo romance Clarice Lispector incursiona ficcionalmente por outro espaço urbano, na festa popular a que a multidão de S. Geraldo acudira para celebrar seu santo.

Dentre a multidão em movimento, um novo casal recebe destaque, Felipe e Lucrécia, a moça arrastada pelo homem, na cadência das horas e dos passos para, após se despedirem, constatar que a cidade a queria caminhando sozinha. Efetivamente, a personagem empreende uma trajetória dentro do espaço exílico da cidade, sempre ansiando a libertação daquele cerco, cerceada pelo que via e que constituía a realidade. O exílio alcança também a linguagem, pois "essa era a questão, 'a coisa que está ali'" (LISPECTOR, 1975, p. 94), o que os olhos podem ver, o concreto construindo a realidade. Lucrécia "nem chegava a gostar de assuntos de poesia" (LISPECTOR, 1975, p. 95, 96), segundo o narrador, o que indica a condição exílica da linguagem no romance que traz para o primeiro plano o espaço físico de uma cidade que enclausura seus habitantes até que estes decidem escapulir. Sem recorrer à palavra, resta à moça aderir à realidade das coisas que vê, ela mesma quase um objeto dentro dos limites da cidade: "o segredo das coisas estava em que, manifestando-se, se manifestavam iguais a elas mesmas" (LISPECTOR, 1975, p. 67), incólumes diante do simbolismo da linguagem. Sua única opção é a fuga daquela forma de exílio enclausurada em S. Geraldo mas, sem se dar conta de sua condição, sentindo apenas a vontade de partir, ampara-se em figuras masculinas, concretizadas no marido que a leva embora a primeira vez e no que, já viúva, termina indo buscar.

O capítulo décimo segundo, o último de *A cidade sitiada*, intitulado "Fim da construção: o viaduto", é precedido pelo revelador "Os primeiros desertores". De uma só vez, o fim e o elemento de passagem, evocados para apropriadamente apresentar a última referência a S. Geraldo: a cidade abandonada. Em novo encadeamento do romance que termina com o que se inicia, Martim será um fugitivo da cidade. Se "Lucrécia Neves escapava" (LISPECTOR, 1975, p. 11) desde o princípio, a imagem se repetirá ao final da narrativa. Portanto, em *A maçã no escuro* já no início o leitor se

depara com nova apresentação da mesma ação. O personagem Martim fugia "com a mansidão de um escravo (...). Nenhum pensamento perturbava sua marcha constante e já insensível, senão de vez em quando a ideia mal aclarada de que talvez estivesse andando em círculos" (LISPECTOR, 1998a, p. 19). Assim, a ausência de pensamento já dá mostras de como se instaura a relação pouco pacífica entre personagem e linguagem, posto que esta se converterá no território almejado por esse homem em exílio, mais do que um lugar específico, literal. Mas a forma de exílio de Martim é buscada, precipitada por um ato seu. Nele, a dimensão exílica é bastante forte, quer na relação com o espaço, quer na questão cultural do diálogo com a tradição e a vocação exílica do povo judeu. Martim é o homem que se confronta diretamente com a percepção da condição exílica, não por imposição de outrem, mas como necessidade pessoal, pois seu isolamento é o desencadeador de sua busca pela linguagem, com a intenção de superar sua condição, de se refazer enquanto homem, segundo sua própria vontade. Tentativa, não obstante, fracassada, não apenas pelo reconhecimento de suas limitações quanto ao domínio da palavra, como também pelo cerceamento e imposição do outro, especialmente representado pela figura paterna. Quanto à escritora Clarice Lispector, o exercício de escritura que leva adiante no livro é novamente uma incursão pelos caminhos da linguagem literária, recusando-se a repetir o que fizera nos livros anteriores. Lispector busca estruturar seu texto, engendra um novo modo de narrar, mas ainda se debate com a palavra que, em exílio, se nega à expressão plena. Martim mimetizará esse constante embate do ser com as palavras que parecem estar aquém da expressão do que profundamente se sente, que até então sequer a expressão poética usada com Virgínia e rejeitada em Lucrécia lograra.

Outro aspecto que se fará notar, em clara repetição do que ocorre em *O lustre* e em *A cidade sitiada*, é a ideia do retorno. O matiz é distinto porque, se para Virgínia e Lucrécia se apresenta como uma pulsão, uma angústia, inscrevendo-se como necessidade oriunda do próprio ser, para Martim será uma necessidade imposta por outrem. No início, o desejo de retorno parece simples menção, facilmente deixada de lado. Durante as semanas de fuga, é somente após uma parada em sua caminhada que esse desejo se insinua apenas levemente, maquiado sob a busca pelo mar na aridez em que o homem se encontra; mas aos poucos Martim vai se descartando

> com sabedoria instintiva de tudo o que pudesse mantê-lo entravado por um futuro, pois futuro é faca de dois gumes, e futuro molda o presente. Com o correr dos dias também outras ideias tinham ficado gradualmente para trás como se, à medida em que o tempo não

> definindo o perigo o tornasse ainda maior, o homem fosse se despojando do que pesa. E sobretudo do que ainda pudesse mantê-lo preso ao mundo anterior. (LISPECTOR, 1998, p. 25,26)

Em referência paralela à vida da escritora, esta também sentiu os efeitos que ficcionaliza em Martim, pois representa uma necessidade premente de também deixar o mundo anterior relativo aos anos fora do Brasil, sem apego a eles ou às lembranças que porventura trouxessem. Para chegar a si mesmo, o homem precisa às vezes romper com um exílio, esquecendo convenções, adequações, e restrições impostas. Aliado à vontade de se desvencilhar do passado, do mundo anterior, para Martim era também necessário buscar refúgio e paz, e essa busca prossegue até o fim da narrativa, mesmo que seja uma busca não exterior, mas interna e em si mesmo:

> Mas para encontrar essa paz, teria que esquecer os outros. Para encontrar esse refúgio, teria que ser ele mesmo: aquele ele mesmo que nada tem a ver com ninguém. Mas tenho direito a isso!, reivindicou cansado, que diabo! Que tenho a ver com os outros! Há um lugar onde, antes da ordem e antes do nome, eu sou! E quem sabe se esse é o verdadeiro lugar-comum que saí para encontrar? Esse lugar que é nossa terra comum e solitária, e aí é apenas como cegos que nos apalpamos – mas não é só isso o que queremos? Eu te aceito, lugar de horror onde os gatos miam contentes, onde os anjos tem espaço para na noite bater asas de beleza, onde entranhas de mulher são o futuro filho e onde Deus impera na grave desordem da qual somos os felizes filhos. (LISPECTOR, 1998, p. 319, 320)

Martim de certo modo se reconcilia com sua condição exílica, buscando sua solidão em detrimento dos demais e mesmo da própria linguagem. Antes da ordem, imposta por outros, e antes do nome, a representação da imposição da linguagem, o homem se reconhece como ser. Seu território de pertencimento é simbólico, metafórico, espaço de sua solidão consigo mesmo, sem amarras e restrições. Todavia, ainda é um espaço almejado, não alcançado e que se mostrará, ao final da narrativa, um interdito, mera ilusão de possibilidade para o homem frente à sua condição exílica.

Portanto, *A maçã no escuro* parece encerrar um ciclo de escritura que, de modos diferentes, traz à tona a idéia de um exílio, incerto porque variável e não convencional, desenvolvida na poética subjacente ao tecido do narrado em *O lustre*. A poética de exílio sofre desdobramentos em *A cidade sitiada* e por fim parece alcançar uma mimetização mais explícita na narrativa sobre Martim, expondo a questão do homem em exílio quer em sua relação com o espaço, quer com a linguagem. O personagem reivindica o direito a um território – enquanto desejo – de pertencimento, de aceitação de sua condição, concernente à sua concepção de si mesmo, de um ‘sou’, anterior ao

‘nome’, à linguagem. A condição exílica pressentida em Virgínia se expande no espaço citadino no qual Lucrécia circula para, enfim, retornar ao próprio ser na narrativa de *A maçã no escuro*, convertendo a idéia de retorno em elemento essencial para a compreensão da poética iniciada em *O lustre*.

Em conclusão, vale destacar que a leitura sobre o segundo romance de Clarice Lispector aqui apresentada não se esgota nestas páginas, visto que acena para os desdobramentos e ressonâncias da poética de exílio em outras obras da escritora. Não obstante, *O lustre*, como obra que considero iniciadora desta invenção clariceana, é leitura essencial no contexto de um projeto literário que, ademais de abarcar um período longo de produção e escrita, expõe uma importante faceta tanto do texto como do contexto da escritora em suas tentativas de superar a condição exílica da palavra para extrair da linguagem sua plena expressão, revelando o mais profundo de sua significação.

# REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Dona Flor. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1940. In: SACHS, Sonia (Org). *Vida Literária*. São Paulo: Edusp/HUCITEC, 1993, p. 188-189.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Machado. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

_____ . *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

_____ . *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____ . *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Unesp/HUCITEC, 1990.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____ . *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____ . *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. Javier Palacio Tauste. Barcelona: Editorial Tusquets, 2007.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina. (Orgs) *Clarice Lispector. Novos aportes críticos.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidad de Pittsburgh, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX° siècle. Le livre des passages.* Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Editions du Cerf, 1989.

_____ . *O anjo da História*. Org e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BERRY, Nicole. *O sentimento de identidade*. Trad. Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1991.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Novo Mundo da Bíblia Sagrada. Brazilian edition. New York: Watchtower Bible and Tract Society of New York, 2015.

BITTENCOURT, Amanda Rosa de. A simbologia na obra *O lustre* de Clarice Lispector. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. Escritas do eu: perfis e consolidação do romance de introspecção no Brasil (1940-1970). Projeto de pesquisa CNPq, PUCRS, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza, 2006.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços biográficos e suas expansões. In: CAIRO, Luiz Roberto, SANTURBANO, Andrea, PETERLE, Patricia, OLIVEIRA, Ana Maria D. de (orgs). *Visões poéticas do espaço*. Ensaios. Assis: FCL-Assis –UNESP Publicações, 2008, p. 87 – 100.

_____ . *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CAIRO, Luiz Roberto, SANTURBANO, Andrea, PETERLE, Patricia, OLIVEIRA, Ana Maria D. de(orgs). *Visões poéticas do espaço*. Ensaios. Assis: FCL-Assis –UNESP Publicações, 2008.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. Boitempo Editorial: São Paulo, 2003.

CHAMBERS, Iain. *Border dialogues*: Journeys in Post-Modernity. London: Routledge, 1990.

CHEREM, Lucia Peixoto. Nota introdutória/ Orelha. In: VARIN, Claire. *Línguas de fogo – Ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Apresentação. O cruel realismo de *O lustre*. In: LISPECTOR, Clarice. *O lustre*, 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1990.

CONDE, Ronaldo. A necessidade de escrever contos (Entrevista com Samuel Rawet). *Correio da Manhã*, 07 de dezembro de 1971.

COSTA, Anderson da. Paris surrealista: errância, revelação e mito. In: *Revista Estação Literária*. Londrina, 2012. Volume 10ª, p. 19-34, dez. www.uel.br/pos/letras/EL. Acesso em 15/03/2015

COUTINHO, Edilberto. *Criaturas de papel:* temas de literatura & sexo & folclore & carnaval & futebol & televisão & outros temas da vida. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1980.

COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera (orgs). *Clarices*, uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

_____. Entrevista com Nádia Battella Gotlib. In COUTINHO, Fernanda. MORAES, Vera (orgs). *Clarices*, uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil platôs.* Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol 4. Trad. Sueli Rounik. Vol. 5 Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOUBROVISKY, Serge. Les points sur lês "i". In: JEANELLE, Jean-Louis; VOLLET, Catherine (dir). *Genèse et autofiction*. Louvain-la Neuve: Bruylant-Academia, 2007.

EULALIO, Alexandre. No Rio, com Clarice Lispector. Boletim Bibliográfico LBL – 4, julho/agosto 1961, edição "Livros do Brasil" Lisboa. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, pp. 18 – 21.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta:* uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____ . Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas – Clarice Lispector*. Notas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FITZ, Earl E. Clarice Lispector and the Lyrical Novel: a re-examination of "A maçã no escuro". *Luso-Brazilian Review*, Vol. 14, No. 2. University of Wisconsin Press, Winter, 1977, p. 153- 160)

_____ . O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, pp. 31 – 38.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FORSTER, Ricardo. *El exílio de la palabra*. En torno a lo judio. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel* – Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. Princeton, New Jersey; London: Princeton University Press, Oxford University Press, 1963.

FREITAS, Alexander de. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. *Revista Educação e Filosofia*. Uberlândia: Editora UFU, v. 20, n. 39, jan/jun. 2006, p. 39-70.

FREUD, Sigmund. *Moisés y La religión monoteísta*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Vol. 23/ *Edição standart brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora*, Vol. XXIII, 1939.

FUKELMAN, Clarisse. A palavra em exílio. Uma leitura de Clarice Lispector. In: GOTLIB, Nádia Batella (org). *A mulher na literatura.* Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990, p.161-80.

_____ . Ouvir estrelas (ora direis). Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993.

FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GALBRAITH, J. K. *Inequality and instability*: A study of the world economy just before the Great Crisis. Oxford: Oxford University Press, 2012. Homepage: www.utexas.edu/lbj/directory/faculty/james-galbraith consulta em 02/02/2014. Acesso em 02/04/2015

GALVÃO, Walnice Nogueira. GOTLIB, Nadia Battella. *Prezado senhor, prezada senhora*: Estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

GHIRALDELLI JR, Paulo. *A aventura da Filosofia* - De Parmênides a Nietzsche. São Paulo: Manole, 2010.

GOMES, André Luis. MIROIR, Jean Claude. Poética e devaneio no processo criativo de Clarice Lispector. In: COUTINHO, Fernanda. MORAES, Vera (orgs). *Clarices*, uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____ . *Clarice Fotobiografia*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GOTLIB, Nádia Battella, Equipe IMS. A descoberta do mundo – memória seletiva. *Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector*. Edição Especial, números 17 e 18. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, Dezembro de 2004, p. 8 - 43.

GUINSBURG, Jacó. *Aventuras de uma língua errante*: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GULLAR, F; PEREGRINO, J. *Clarice Lispector – a hora da estrela*. São Paulo: Museu da língua portuguesa, 2007 (catálogo).

GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro* – Uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart; CHEN, Kuan-Hsing. Cultural Studies and Politics of Internationalization: an Interview with Stuart Hall. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (Org). *Stuart hall*: Critical Dialogues in Cultural Studies. Londres: Routledge, 1996.

HAYEK, Samir El. *Alcorão Sagrado*. www.ebooksbrasil.org/adobeebook/alcorao.pdf Acesso em 15/03/2015

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa:* itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: Eduff, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0.1 [CD-ROM], 2001.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

IVO, Lêdo. Confluências - Laços de família e outros laços atados pelo filho Paulo Gurgel Valente e três amigos sinceros da autora: Lêdo Ivo, Alberto Dines e Ferreira Gullar. *Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector*. Edição Especial, números 17 e 18. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, Dezembro de 2004, p. 47 – 50.

JOSEFO, Flavio. *La guerra de los judíos*. Biblioteca virtual universal. Disponível em arquivo pdf através do www.google.com ou on-line através do site www.imperiuvm.org/cont/textos/txt/flavio-josefo_las-guerras-de-los-judios-li.html. Acesso em 26/10/2015

JUNIOR, Moisés Gonçalves dos Santos. *Silêncio, sensações e segredos*: o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector. Dissertação (mestrado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In: LACAN, J. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise*. Laplanche e Pontalis. 3ª ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LARUE, Anne. Pouvoirs de l'image. Le mythe entre récit et poésie. In: GÉLY-GHEDIRA, Véronique (dir.). *Mythe, récit et poésie*. Cahiers du CRLMC, 1998. Arquivo PDF in: http://annlarue.files.wordpress.com/. Acesso em 11/05/2014.

LIMA, Alceu Amoroso. Orelha. In: LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1943.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 1975.

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

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora,1993.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. [Carta a Tania.] Paris, 28, 29 jan. 1947. Carta, manuscrita. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Carta a Lucio Cardoso, 26 mar. 1945.] In: LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. [Cartas; pasta Correspondências]. Cartas manuscritas, datiloscritas. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Minhas queridas – Clarice Lispector*. Notas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.

_____. *O lustre*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

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

LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Brasília: Editora de Brasília – EBRASA, 1971.

_____. *Retratos antigos*: (esboços a serem ampliados). Elisa Lispector; Nádia Batella Gotlib, org. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura*. Trad. Giseh Viana Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu*. A não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Editora UFJF, 2001.

MARTINS, Fernando Cabral. O quinto império e o mundo interior. In: CAIRO, Luiz Roberto, SANTURBANO, Andrea, PETERLE, Patricia, OLIVEIRA, Ana Maria D. de(orgs). *Visões poéticas do espaço*. Ensaios. Assis: FCL-Assis –UNESP Publicações, 2008, p. 101 – 110.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. O mundo dos outros: dados preliminares para um trabalho de cartografia (leitura de A hora a estrela). *Ângulo 111*, outubro/dezembro, 2007, p. 134 – 144. Disponível em: www.fatea.br/anglo. Acesso em 15/05/2014

_____. *Estátuas Invisíveis:* Experiências do espaço público na ficcção de Clarice Lispector. São Paulo: Nankim: Edusp, 2010.

_____. *As vigas de um heroísmo vago* (três estudos de A maçã no escuro). Dissertação (Mestrado). FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

_____. Três mulheres de pedra ou de possíveis atalhos para um rompimento de cerco – uma leitura do romance A cidade sitiada. COUTINHO, Fernanda. MORAES, Vera (orgs). *Clarices*, uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

MEDEIROS, V. L. C. *Luzes difusas sobre o verde-amarelo*: questões brasileiras na perspectiva de Clarice Lispector. 2002. 236 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

MEZAN, Renato. *Psicanálise, judaísmo: ressonâncias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, p. 153 - 160.

MOSER, Benjamin. *Clarice*, uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

NOGUEIRA, T. M. *Condição humana e máscaras da contradição*: um estudo das relações de amor em O lustre, de Clarice Lispector. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Restos de ficção*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Clarices* – uma homenagem. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

_____. Políticas da crítica biográfica. NOLASCO, Edgar Cézar. *Cadernos de Estudos Culturais – Crítica Biográfica*, vol. 1, n. 1 (2009). Campo Grande: Editora UFMS, 2009, p. 35-50.

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 1966.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. Os destroços da introspecção. In: ZILBERMAN, Regina et all. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Marc Chagal, 1998, p. 35 - 48.

OLIVEIRA, Marly de. A maçã no escuro. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1966.

OLIVEIRA, Marta Francisco de. '*Que quer dizer cultura?'* - Uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Campo Grande: Editora UFMS, 2014.

_____. Meandros das crônicas em periódicos: possíveis ensaios claricianos no panorama do ensaísmo breve latino-americano. Anais XII SEL – Seminário [Internacional] de Estudos Literários – "Avatares do folhetim". Unesp Assis, 2015, p. 589 - 598.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e

Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, p. 95 – 105.

OLIVO JÚNIOR, Valdir. Sobre o exílio em Clarice Lispector. *Revista Estação Literária*, Londrina, Volume 10B, p. 63-80, jan. 2013. http://www.uel.br/pos/letras/EL. Acesso em 03/12/2014

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PELLEGRINO, Helio. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

PEREC, Georges. Espèces d'espaces. Paris: Galilée, 2000.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*: um estudo psicanalítico. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Epifania de Clarice. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, p. 17 – 20.

PONTIERI, Regina . *Clarice Lispector* – uma poética do olhar. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

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

RAMA, Ángel. *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

REIS, Lívia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Nem tanto a Ulisses, nem tanto a Penélope: a sobrevivência do mito em Clarice Lispector. In: COUTINHO, Fernanda. MORAES, Vera (orgs). *Clarices*, uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

RICCIARDI, Giovanni. Espaço biográfico e literatura. In: CAIRO, Luiz Roberto, SANTURBANO, Andrea, PETERLE, Patricia, OLIVEIRA, Ana Maria D. de (orgs). *Visões poéticas do espaço*. Ensaios. Assis: FCL-Assis –UNESP Publicações, 2008, p. 111 - 124.

RODRÍGUEZ, Belén Castellanos. El erotismo como fascinación ante la muerte según Georges Bataille. *Nómadas – Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*, n° 26. Madrid: EMUI – Euro- Mediterranean University Institute / Universidad Complutense de Madrid. Publicación asociada a La Revista Nomads. Mediterranean Perspectives. Enero - junio 2010, p. 43-51. Disponível em pendientedemigracion.ucm.es/info/ nomadas/26/ . Acesso em

ROSALDO, Renato. *Culture and truth:* the remaking of social analysis. Boston: Beacon, 1989.

ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal:* uma leitura de Clarice Lispector. Tese (Doutorado). FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

___ . As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. *Revista USP*. São Paulo: Edusp, 1999, n. 41, p. 198-206, março/maio 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas das obras literárias*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coraçã*o. Fernando Sabino – Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SAID. Edward. *Representações do intelectual*. Trad. de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosana Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. *Fractal* – Revista do Departamento de Psicologia – UFF, v. 17, nº 1. Rio de Janeiro, Jan./ jun. 2005, p. 113 - 127. Disponível on-line: www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/issue/archive. Acesso em 03/03/2015

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Com Clarice / Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, J. B. *Entre o porão e o lustre*: a relação personagem e espaço no romance *O lustre*, de Clarice Lispector. 2008. 106f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

SCLIAR, Moacir. Um pequeno depoimento. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina. (Orgs) *Clarice Lispector. Novos aportes críticos.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidad de Pittsburgh, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003).

_____. Entrevista. A literatura de testemunho e a afirmação da vida. Por Márcia Junges. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos On-line*, nº 344, Ano X, 21/09/2010. Acesso em 03/09/2015.

SOUSA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. *Cadernos de literatura brasileira – Clarice Lispecto*r. Instituto Moreira Salles. Edição especial – números 17 e 18. Rio de Janeiro, Dezembro de 2004.

_____. *Clarice Lispector - Figuras da escrita*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Crítica biográfica, ainda. *Cadernos de Estudos Culturais – Crítica Biográfica*, vol. 1, n. 1 (2009). Campo Grande: Editora UFMS, 2009, p. 51-57.

SOUZA, Gilda de Melo e. O lustre. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, pp. 171- 175.

SOVIK, Liv. Apresentação. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

SZKLO, Gilda Salem. "O búfalo", Clarice Lispector e a herança mística judaica. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, pp. 107 - 113.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poetique*. Paris: Galimard, Collection Tel nº 240, 1994.

VALENTE, Paulo Gurgel. Entrevista comigo mesmo: Clarice. *Revista Uruguallo*, Rio de Janeiro, 1995.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo – Ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VIEIRA, Nelson H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. *Remate de males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

_____. Uma mulher de espírito. In: ZILBERMAN, Regina et all. *Clarice Lispector: a narração do indizível.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Marc Chagal, 1998.

VIÑAR, Maren, VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*. In: ZILBERMAN, Regina et all. *Clarice Lispector: a narração do indizível.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Marc Chagal, 1998.

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

WILLIAMS, Claire. Cidadã do mundo: as viagens de Lispector. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina (Orgs). *Clarice Lispector. Novos aportes críticos.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidad de Pittsburgh, 2007.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze.* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação – Ifch-Unicamp, 2004 (disponibilização eletrônica). Disponível através do e-mail: cienti.ifch@gmail.com Acesso em 14/09/2015