



Denise de Sampaio Ferraz

Máquinas desejanter e presente histórico: as crônicas de Clarice
Lispector

São José do Rio Preto
2010

Denise de Sampaio Ferraz

Máquinas desejanter e presente histórico: as crônicas de Clarice
Lispector

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Doutor em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

São José do Rio Preto
Fevereiro 2010

Ferraz, Denise de Sampaio.

Máquinas desejantes e presente histórico: as crônicas de Clarice Lispector / Denise de Sampaio Ferraz. – São José do Rio Preto: [s.n], 2010.

173 f.: Il.; 30 cm.

Orientador: Marcos Antonio Siscar

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Crônicas brasileiras - História e crítica. 3. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação. 4. Literatura e história. 5. Literatura e política. I. Siscar, Marcos Antonio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3(81)-94.09

Denise de Sampaio Ferraz

Máquinas desejanter e presente histórico: as crônicas de Clarice

Lispector

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Doutor em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP– São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a Flávia Nascimento
UNESP – São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a Sylvania Helena Telarolli
UNESP-Araraquara

Prof. Dr. Carlos Mendes de Sousa
Universidade do Minho – Portugal/Braga

São José do Rio Preto
08/março/2010

Dedico este trabalho

Ao Weldon e aos meus pais, irmãos, sobrinhos e cunhados, pela eterna aprendizagem da diferença que é a hospitalidade amorosa. É a minha família. É o que amo além e junto com os girassóis.

À Ana e tia Diva. Elas nunca faltaram comigo. Amizade, amor. Uma única palavra: afinidade.

À tia Onely e à tia Odete, porque os ouvidos nunca estiveram cansados para me ouvir e afirmar a vida.

In memoriam: Maria Lúcia (Luluta) e Rodrigo (Digão), meus primos, que tão cedo nos deixaram com as mãos um pouco mais vazias. O afeto fica. (2008 e 2009).

À Susanna, pela amizade que permanece e tem atravessado os anos.

E à Djoya, o meu bicho que pega!

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto;

Ao Prof. Dr. Marcos Siscar, muito em especial, pela orientação deste trabalho e pela provocação do pensamento sobre e em torno;

Ao Prof. Dr. Carlos Mendes de Sousa, pela orientação do estágio em Portugal e pela disponibilidade para vir ao Brasil e participar da banca de defesa pública e, com a generosidade que lhe é peculiar, ler e comentar este trabalho com sutileza de espírito;

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta e à Prof.^a Dr.^a Flávia Nascimento, pela leitura atenta, rigorosa, generosa e pelas sugestões propostas no exame de qualificação e na defesa pública deste trabalho;

À Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena, pela leitura atenta e pelas observações e sugestões pontuais e preciosas;

Ao Prof. Dr. Peter James, pela elaboração do abstract;

Aos funcionários da Biblioteca do IBILCE, especialmente pelo auxílio e disponibilidade do Oscar e da Elaine;

Ao setor de Pós-Graduação, especialmente Rosemar e Silvia Emiko;

Aos funcionários da Biblioteca de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, especialmente Alice e Djanira;

Aos colegas de curso.

Gratidão!

CAPES, duplamente, pela bolsa de estudo e pelo estágio PDEE concedidos a mim entre março e julho de 2008 (Portugal).

À Universidade do Minho (Braga), pela recepção carinhosa.

FERRAZ, Denise Sampaio. Máquinas desejanter e presente histórico: as crônicas de Clarice Lispector. 173f. Tese (Doutorado em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura). Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, fevereiro de 2010.

RESUMO

Pretendemos, no presente trabalho de tese, retomar aspectos da literatura de Clarice Lispector que permaneceram, apesar dos anos, obscuros. Para tanto, selecionamos como *corpus* de estudo a coletânea de crônicas publicadas pela autora, no *Jornal do Brasil*, entre agosto de 1967 e dezembro de 1973. Essas crônicas estão reunidas no livro *A descoberta do mundo* (1999). Nas décadas de 60 e 70, suas obras foram consideradas alienadas do processo histórico. Essa questão é revista por Clarice quando escreve para o jornal. Nas crônicas, essa problemática traz, para a economia do texto, uma figura aparentemente alheia: a figura da empregada. Essa figura encena as estratégias utilizadas pela autora para responder ao presente histórico.

Palavras-chave: Clarice Lispector, crônica, presente histórico, alteridade, máquinas desejanter, ritornelo.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to re-examine aspects of the literature of Clarice Lispector which, despite the passage of time, have remained obscure. For this purpose we selected as a corpus for study the collection of chronicles published by the author in the *Jornal do Brasil*, from August 1967 to December 1973. These chronicles are collected in the book *A descoberta do mundo* (1999). In the 1960s and 70s, Lispector's work was considered to be distant from the historical process. This question is re-examined by Lispector herself in her writing for the newspaper. In the chronicles, this problematic area brings, for the economy of the text, an apparently inappropriate character: that of the domestic servant. This character acts out the strategies utilised by the author to respond to the historical present.

Key-words: Clarice Lispector, chronicle, historical present, alterity, desire-filled machines, refrain.

“Digo-vos: é preciso ter um caos para poder dar à luz uma estrela bailarina. Digo-vos: vós ainda tendes caos em vós.”

Nietzsche

“O que eu queria ser era uma lutadora.”

Clarice Lispector

“Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne.”

Gilles Deleuze

Foto: Acervo de Clarice Lispector - Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro



Clarice participa de passeata no Rio de Janeiro em 1968. Zuenir Ventura comenta sobre a passeata e a presença de Clarice Lispector em sua obra “1968, o ano que não terminou” (1988).

SUMÁRIO

ESTA HISTÓRIA QUE TE CONTO	12
1. ESTA HISTÓRIA... ..	13
2. <i>OUTSIDE</i>	30
3. CARTOGRAFIA DO TRABALHO	32
1. CLARICE LISPECTOR: O TEMPO FORA DOS EIXOS E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO	36
1.1. DO MAL-ESTAR NACIONALISTA À REVISÃO CRÍTICA	37
1.2. O TEMÁRIO SÓCIO-POLÍTICO DOS ANOS 60 E CLARICE LISPECTOR.....	44
2. LISPECTOR E O PODER: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO	69
2.1. LER, VER O MUNDO: IMPERATIVOS E DEMANDAS DO INTELLECTUAL NAS DÉCADAS DE 1960-70	70
2.2. O “PRINCÍPIO-ESPERANÇA”: O BRASIL É O FUTURO OU UTOPIA E DISTOPIA	83
2.3. O CANIBAL DEVORADO	88
2.4. VANGUARDA, VANGUARDAS? CLARICE LISPECTOR ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO	92
3. AS “CAIXAS TEMÁTICAS” E O RITORNELO QUE MAQUINA O TEXTO	105
3.1. A LEI DO MANDO: A EMPREGADA FIGURADA	107
3.2. O RITORNELO QUE SE MAQUINA NO TEXTO	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
QUANDO A MÁQUINA DESEJANTE.....	149
BIBLIOGRAFIA	159
OBRAS DA AUTORA	160
PUBLICAÇÕES PÓSTUMAS	161
CORRESPONDÊNCIAS	161
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE CLARICE LISPECTOR	161
BIBLIOGRAFIA GERAL	166

ESTA HISTÓRIA QUE TE CONTO

1. ESTA HISTÓRIA...

Acusada de hermética¹ e distante do grande público, a literatura de Clarice Lispector esteve restrita, desde a publicação de *Perto do coração selvagem* (1943), até os idos anos de 1970, a grupos seletos de intelectuais e estudantes² sintonizados com o que de melhor se produzia na literatura brasileira. Os tempos mudaram. Hoje, Clarice Lispector é autora cultuada e mitificada, reconhecida por sua “assinatura”.

Na Internet, há comunidades inteiras dedicadas às suas obras³. Poemas foram escritos em sua homenagem. Letras de música foram compostas a partir de frases extraídas de seus livros. Clarice Lispector é escritora amada, venerada, versejada, teatralizada e divulgada amplamente. Não apenas no Brasil, mas internacionalmente. Não são poucas as traduções feitas aos seus livros⁴.

Seu nome, quando se trata da literatura brasileira no estrangeiro, logo aparece junto aos nomes de Machado de Assis e Guimarães Rosa. Livros que revelam aspectos de sua história pessoal esgotam-se rapidamente, como é o caso da obra organizada por Nádia Gotlib intitulada *Clarice – fotobiografia* (2008). Sua máscara estaria desfeita? Clarice, que tanto recusou em vida a exposição de sua intimidade, teria comparecido com gosto à exposição feita em sua homenagem

¹ O hermetismo de Clarice Lispector pode ser comparado ao hermetismo de Heráclito. De acordo com Blanchot, “Heráclito, o obscuro” é assim chamado não porque pretendia passar por mais profundo, mas porque queria seguir o “desígnio resoluto de fazer responderem-se, na escrita, a severidade e a densidade, a simplicidade e o arranjo complexo da estrutura das formas e, a partir daí, de fazer responderem-se a obscuridade da linguagem e a clareza das coisas, o domínio do duplo sentido das palavras e o segredo da dispersão das aparências, isto é, talvez, o dis-curso e o discurso” (BLANCHOT, 2007, p. 12).

² Benedito Nunes (1989, p. 63-70), observou que os primeiros leitores das obras de Clarice Lispector foram os intelectuais e estudantes. Somente a partir da década de 70, com a publicação das crônicas em Jornais, seu nome passou a ser mais conhecido pelo grande público.

³ Teresa Monteiro afirmou recentemente que a legião de fãs, principalmente jovens, que fazem de Clarice o seu “livro de cabeceira” tem aumentado consideravelmente: “Os números impressionam: no *Google* há mais de um milhão de entradas para Lispector no mundo todo e cerca de 900 mil em português, 642 mil referências para *blogs* e 57 mil para *fotologs*. No *Orkut* são 150 comunidades associadas ao seu nome, num total de 260 mil pessoas” (2009, p. 12).

⁴ No prefácio que Berta Waldman fez, no livro que Lucia Helena escreveu sobre Clarice Lispector (2006, p. 13), encontra-se a seguinte observação: “Se em 1977, ano da morte de Clarice Lispector, apenas três de suas obras tinham sido traduzidas para o francês ou inglês, hoje, praticamente todos os seus livros estão disponíveis em espanhol, inglês, francês e outros idiomas. O sucesso internacional de Clarice, que teria espantado a própria autora, deve-se, em grande parte, segundo Lucia Helena, à divulgação que Hélène Cixous fez das suas obras na França”.

recentemente no *Museu da Língua Portuguesa*?⁵ Não se sabe. Mas é certamente com olhar *maroto* que Lispector caminharia pela bonita montagem de textos, imagens e mapas de viagem organizados no espaço cultural.

Seria interessante imaginar a autora revisitando a si mesma, na retrospectiva em sua homenagem, abrindo as “gavetas surpresas” com “espanto”, palavra que tanto utilizou para “tatear” o real e procurar, nas entrelinhas, o lado oculto e cifrado das coisas do mundo: uma carta para o filho, um recorte de crônica, a carteira de identidade, a carteira de jornalista, manuscritos, entrevistas. Clarice Lispector é um nome. Um estilo.

São trinta anos sem Clarice Lispector e ainda hoje leituras e retomadas críticas são realizadas. Muitas são as publicações em torno de suas obras. Retomamos aqui a frase de Vilma Arêas:

Ninguém duvida de que nos dias de hoje haja tantas Clarices quanto se queira, não só como objeto de estudo mas também como modelo para o traçado de retratos ou trajetórias intelectuais ou espirituais. Por isso penso que é tarde demais, ou ao contrário muito cedo, para escrever sobre ela. No primeiro caso, porque grandes textos já foram publicados, e no segundo porque os ofícios celebrativos que a cada dia recobrem essa obra exigem um tempo de espera a fim de que ela possa de novo surgir em sua indiscutível e humana originalidade. (ARÊAS, 2005, p. 13, grifo nosso)

O que significa ler Clarice Lispector em “sua humana originalidade”, após tantas leituras e retomadas críticas? A pesquisa que pretenda abordar sua obra se depara com suas inúmeras possibilidades de leitura. Uma “obra aberta” assim se propõe: “nomear um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo, eis... o sonho...” (ECO, 1976, p. 46). A frase, utilizada por Umberto Eco, citando Mallarmé e a poesia, é pertinente para o leitor da obra de Lispector.

Não há dúvida que o estruturalismo, o pós-estruturalismo e a semiótica, entre outros paradigmas teóricos, abriram novas possibilidades de compreensão da literatura de Lispector, sendo correto afirmar que esse mesmo entusiasmo pela leitura está envolto por “nebulosas” que as obras da autora instigam, justamente

⁵ Refiro-me à exposição que ocorreu em 2007 em sua homenagem: “Clarice Lispector – A hora da estrela”, no Museu da Língua Portuguesa.

porque seus textos permanecem, até hoje, como promessa de uma nova literatura no contexto brasileiro. O mesmo poderia ser dito sobre Guimarães Rosa e Machado de Assis.

Enquanto os romances e contos de Clarice Lispector passam constantemente por intensas releituras, comprovando o quanto ainda há por se detectar e compreender em sua literatura, o mesmo não ocorre com seus textos para jornal. Embora esses textos, nos últimos anos, venham despertando o interesse crítico, ainda há muito que trabalhar e analisar em Clarice Lispector cronista do *Jornal do Brasil*.

Nesse sentido, as crônicas, consideradas pela crítica como textos “menores” da autora, revelam aspectos inesperados de sua produção. Entre esses aspectos estão, sem dúvida, o “humanismo” decisivo de Clarice Lispector, sua concepção do homem e do *devoir* humano, sua constituição do sujeito posto diante da deriva dos tempos e do tempo e o intenso questionamento em torno da produção literária e sua função em um país periférico.

Seu “humanismo”, sua “humana originalidade”, passa pela compreensão do mundo da vida, de sua descoberta, como processo vital, cujo objetivo é a valorização da vida independente das esferas éticas ou morais do homem. Há, na literatura de Lispector, uma ânsia perceptível pela compreensão do humano em sua profunda essência. A vida é compreendida como imanência e potência singular. Essa percepção está presente no conto “Mineirinho”, na figura de Vitória, no anti-herói Martim, nos personagens Daniel, Ana, Eremita, Joana, e em Olímpico e Macabéa.

Sendo *A descoberta do mundo* (1999)⁶ obra composta por coletânea de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e organizadas postumamente por seu filho Paulo Gurgel Valente, a titulação da obra não foi, logicamente, feita por Clarice Lispector. Entretanto, o título já singulariza a obra. O que é descobrir o mundo? O que é a descoberta do mundo no contexto ímpar de sua literatura? E o que significou essa descoberta para a autora, além, muito além do motivo de sua descoberta descrita na crônica que titula a obra: uma menina que descobre aos poucos as

⁶ No presente trabalho de tese, vamos utilizar a edição comemorativa de *A descoberta do mundo*. A coletânea de textos, que compõe esta obra, foi organizada por seu filho Paulo Gurgel Valente e publicada, pela primeira vez, em 1984, pela Nova Fronteira.

coisas ocultas do sexo e do desejo, do homem e da mulher e que confessa sua inocência perante as coisas da vida. Uma inocência que preservou durante anos, não por vergonha e por pudor, mas porque é assim que a autora preserva seu “espanto” diante do mundo e do universo de criação. É perseguindo um estado de pureza que sua criação literária almeja alcançar a própria criação.

Assim, pode-se dizer que alguns dos caminhos trilhados nesta tese foram sugeridos pela leitura da crônica *A descoberta do mundo* (1999, p.113-4). Ali já está inscrita a retórica que encaminha para muitas outras descobertas: da escrita ao desejo (confronto entre vida e morte), do desejo à solidão única do indivíduo, da solidão à solidariedade difícil para com o *outro*, do *outro* para o mundo, do mundo para si mesmo e da descoberta de si mesma ao encaminhamento para as diversidades sociais que emergiam no Brasil da época.

A proximidade de Clarice Lispector com a realidade empírica é feita de riscos, de anseios e perplexidades, de avanços e retrocessos, de recusa e curiosidade pelo encontro com “a coisa”, palavra que a autora utilizou em várias ocasiões. Sua escrita está entre a afirmação da vida e o mortalmente ferino. A essa escrita pode referir-se o leitor como remédio e veneno, *phármakon*, quando se afirma, com Jacques Derrida, que “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra do seu jogo” (1997, p. 7). Não seriam necessários muitos argumentos para comprovar que é o que ocorre em seus escritos. Basta observar-se as controvérsias e retomadas que suas obras suscitam e direcionam ao leitor.

A ela, a mulher que escreve, Cixous endereça um texto:

Se Kafka fosse mulher. Se Rilke fosse uma brasileira judia nascida na Ucrânia. Se Rimbaud tivesse sido mãe, se tivesse chegado aos cinqüenta. Se Heidegger pudesse ter deixado de ser alemão, se ele tivesse escrito o romance da terra. Por que é que cito todos esses nomes? Para tentar situá-la. É nessa ambiência que Clarice Lispector escreve. Lá onde respiram as obras mais exigentes, ela avança. Lá, mais a frente, onde o filósofo perde o fôlego ela continua, mais longe ainda, mais longe do que todo saber. Além da compreensão, passo a passo, infiltrando-se trêmula na incompreensível espessura fremente do mundo, ouvido finíssimo estendido para recolher até o rumor das estrelas, até o mínimo roçar dos átomos, até o silêncio entre duas batidas do coração. Candeia do mundo. Ela não sabe nada. Não leu os filósofos. Contudo, tem-se às vezes a impressão de ouvi-los murmurar em suas florestas. Ela descobre tudo. (CIXOUS, 1999, p. 115)

Estranho fascínio de uma literatura que não mais pertence a um país, a uma nação, a um estado, a uma ideologia, porque interage com os problemas maiores de um mundo nada restrito ao seu universo periférico. Intenso desdobramento da escrita fascinada! Não mais história, não mais homem, mulher, criança, coisa, objeto: uma floresta de signos que duplica a realidade e inaugura seu próprio acontecimento.

Um lugar para Clarice? O entre-lugar, o nenhum lugar, o não lugar, como propõe Carlos Mendes Sousa (2000, p. 22). Sob esse prisma, é interessante observar a relação que Mendes Sousa estabelece entre o “insulamento” do vasto território brasileiro, “único país de língua portuguesa no meio de um vasto conjunto de países de fala espanhola” (2000, p. 23), e o próprio “insulamento” de Clarice Lispector no território brasileiro:

Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não-lugar* na literatura brasileira. Toda a grande literatura se vê marcada por um princípio desterritorializador; ainda que nele se não implique necessariamente uma direção que anule a referência geográfica (lembre-se o caso de Guimarães Rosa). É justamente o modo desreferencializador da escrita clariciana, a sua maior evidência diferencializadora, que lhe vai reservar um lugar na literatura do seu país. Isto é tão importante pelo facto de a escritora aparecer num período em que a afirmação se fazia pela via do localismo, o qual, mesmo quando em articulação dialéctica com o universalismo, fazia supor necessariamente a especificação da região. Só se perceberá o verdadeiro alcance desta afirmação sobre a realidade do não-lugar que é a obra de Clarice Lispector, se se tiver presente a impositiva obsessão pelo território (o influxo do conceito de territorialidade) num vastíssimo espaço cultural com implicações e razões de ser de ordem muito diversa, em que a literatura é, maioritariamente e em sentido forte, uma literatura do lugar. (MENDES SOUSA, 2000, p. 22)

Essa impositiva obsessão pelo território, pela fundação do lugar, mesmo quando já se debatia no cenário brasileiro a necessidade de uma “relação dialéctica com o universalismo”, como comentado pelo crítico Mendes Sousa⁷, revela alguns

⁷ Mendes Sousa refere-se à dialéctica entre localismo vs. universalismo: “Com o modernismo (e em particular com as lições de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade), vai impor-se um marco fundamental no desenvolvimento da literatura brasileira: o quadro dialéctico localismo vs. universalismo (primitivismo vs. cosmopolitismo). Clarice Lispector não ficou alheia a essa direcção. A partir da afirmação de um não-lugar, a sua experiência literária implicou uma superação e uma abstractização, uma visão não restritiva na linha do sempre tão citado texto de referência de Machado de Assis, de 1883: “O instinto de nacionalidade na literatura brasileira”, peça fundamental de uma lucidez projectiva onde não está em causa um renegar da importância do nacionalismo, mas um

dos aspectos contraditórios da realidade política e cultural do Brasil e o próprio posicionamento da autora diante dessa realidade. O debate em torno da questão do território, da formação de uma identidade nacional, foi intensamente retomado no momento em que a escritora começou a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*⁸.

O “não lugar”, ocupado pela literatura de Lispector, e a própria recusa por ocupar um lugar (como escritora e intelectual), que está explícita na dualidade que a autora expressa entre pertencer e não pertencer ao meio literário⁹, o que é sempre problematizado em suas crônicas, confirma o diferencial que sua literatura trouxe para o cenário literário da época. O que também é mostrado, embora sob outra perspectiva, por Lucia Helena, quando relaciona a poética do presente, em Clarice Lispector, com o pensamento de Walter Benjamin:

Ao estudar a intenção didática do drama barroco alemão, Benjamin ressalta que a sabedoria barroca consiste principalmente em “*flagrar o conflito entre a vontade e a sensibilidade na força do presente* (1984: 121-2). É nesse lugar enfeitado – o do “*instante-já*” (AV, 9) – que escreve Clarice Lispector. Ele é o lugar do presente, do cruzamento da história, da petrificação e ao mesmo tempo da mudança. É o lugar da dobra, em que a linguagem está em toda a sua força de construção. Mas esse lugar-tempo não tem centro. Ele é o lugar do sujeito em deriva, da linguagem em transmutação e da mimesis em produção. Esse é o lugar da alteridade e do silêncio, o lugar da metáfora e não do conceito, em que a literatura transgressora se realiza. (LUCIA HELENA, 2006, p. 79)

relevar a necessidade da afirmação da literatura por uma via universalista” (MENDES SOUSA, 2000, p. 24).

⁸O movimento tropicalista e o cinema novo, por exemplo, retomam a problemática diante da realidade histórica propondo “novas antropofagias”.

⁹ Clarice Lispector problematiza constantemente a ideia de “pertencer”. Essa problematização do espaço, do território, do escrito, está presente, em suas obras, nas personagens Joana, Lucrecia, Martim, Macabéa. Apresenta-se, também, de forma explícita, na conferência que pronuncia no Texas, em 1963, momento em que comenta sobre o seu “alistamento” como escritora (LISPECTOR, 2005, p. 96), e revela-se na crônica “Pertencer” (LISPECTOR, 1999, p. 110): “Com o tempo, sobretudo nos últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova da “solidão de não pertencer” começou a me invadir como heras num muro. [...] Pertencer não vem apenas de ser fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. 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. Embora eu tenha uma alegria: pertenço, por exemplo, a meu país, e como milhões de outras pessoas sou a ele tão pertencente a ponto de ser brasileira. E eu, que muito sinceramente, jamais desejei ou desejaria a popularidade – sou individualista demais para que pudesse suportar a invasão de que uma pessoa popular é vítima – eu, que não quero a popularidade, sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por “fazer parte”.

O “lugar enfeitado”, esse “instante-já”, assinalado por Lucia Helena, revela um dos aspectos fundamentais da literatura de Clarice Lispector. Não tendo um “centro” (“esse lugar-tempo não tem centro”), e sendo uma escritura que procura realizar a captura do presente, ela só pode se fundar no “lugar nenhum”, ou no espaço do *devir*. Esse “lugar”, portanto, comporta uma “promessa” ao justamente se inaugurar no espaço do “sujeito em deriva”, “da linguagem em transmutação” e “da mimesis em produção”. Essa “promessa” apresenta duas faces contraditórias: é utópica à medida que se realiza colocando em suspenso as relações entre presente e futuro de forma “intempestiva” e, por outro lado, é distópica à medida que se constrói por meio de paradoxos, negativas e afirmativas que procuram apreender o mundo em seu tempo presente.

O paradoxo, em Clarice Lispector, adquire força motriz por meio de ideias que dizem e contradizem o que foi dito: pertencer, não pertencer, escrever e não escrever, a dura verdade, a mentira, o vazio, o raso, o presente que se quer captar e que se projeta em direção ao futuro, etc. Esse duplo posicionamento da escritora pode ser compreendido como uma das formas que Lispector encontrou para “tatear”, em sua escrita da última fase, o encontro com a alteridade, com o sem-papel, o sem-documento e, nesse tatear, colocar em causa as faces mais controvertidas do poder, das instituições sociais, da história feita pelos vencedores para os vencidos e a própria instituição literária em um país periférico.

Lucia Helena, elucidando a questão do *gender* e da política textual nas obras de Clarice Lispector *Água viva*, *Laços de família* e *A hora da estrela*, observa que a autora

Ao declinar o sujeito de suas narrativas no feminino, portanto, põe o dedo numa das feridas narcísicas de um certo imaginário cultural, em que a alteridade tem sido insistentemente reprimida. Ao encenar essa questão, Lispector indica novas possibilidades para o imaginário cultural, que se torna reativado em novas direções. O questionamento do sujeito e de sua inscrição na história leva a autora, fundamentalmente, a uma estratégia de descentramento do sujeito, de esvaziamento do conceito de sujeito pleno cartesiano e da razão logocêntrica que o sustenta. (LUCIA HELENA, 2006, p. 30)

A observação, feita por Lucia Helena, tem sido constantemente retomada na literatura moderna. “O sujeito e seu descentramento”, “o esvaziamento do sujeito

pleno cartesiano” e “da razão logocêntrica”, são questões revistas por teóricos, pensadores e críticos da atualidade, pois essas são problemáticas inerentes aos discursos em torno da modernidade e do sujeito na modernidade e que podem ser observadas nas crônicas da autora, por vezes de forma clara (nos textos “explicativos”), por vezes de forma alusiva (nos textos que “exigem compreensão”).

Ao se retomar a problemática proposta por Lucia Helena, o que se torna patente, nas crônicas da autora, por um lado, é a relação que o gênero mantém com o tempo histórico. Uma relação de “atualidade”, de captação do presente, já que, por sua própria designação, *cronos* encarna o mito do pai que porta a lei do tempo que engole seus filhos. O que possibilitou, por outro lado, por seu teor de intervenção no presente, que a escritora revelasse sua “cozinha literária” expondo a produção, o processo de escrita e o confronto do sujeito escritor com o sujeito *outro* com intensidade.

É perceptível, pela leitura das crônicas, o duplo posicionamento da autora diante da realidade. Por um lado, afastamento deliberado do real, por outro lado, a necessidade de proximidade e de olhar para a realidade, de ser seu testemunho. Jogo duplo que frequentemente se instaura em sua escrita: recusa e proximidade, olhar e não olhar, escrever e não escrever. Recusa e afirmação paradoxal que coloca em causa, problematicamente, a máquina de escrita e a máquina do mundo, ao articular as relações entre o corpo da letra e o corpo social e, assim, constituir o *corpo sem órgãos*¹⁰ que trava seus embates com as máquinas desejanter¹¹.

¹⁰ O conceito de *corpo sem órgãos* foi desenvolvido por Gilles Deleuze & Guattari nos dois volumes que compõem a obra *Capitalismo e esquizofrenia: O anti-Édipo* (2004) e *Mil Platôs* (1995(a); 1995(b); 1996; 1997(a); 1997(b)). Deleuze diz: “Em 1947, Artaud declara guerra aos órgãos “pelo juízo final” (Deleuze, 1996: 10). De acordo com observação feita pelo filósofo José Gil, o *corpo sem órgão* do escritor é pura materialidade. Ele “não é feito de palavras, mas de “escritas”, resultado de seu trabalho sobre as palavras” (GIL, 2008, p. 184).

¹¹ O termo “Máquinas desejanter” foi conceituado pelos filósofos Gilles Deleuze & Félix Guattari no primeiro volume de *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia* (2004). O que caracteriza a máquina desejanter é a produção da produção. Essa produção está conectada ao *corpo sem órgãos* e ao improdutivo que o caracteriza. As máquinas desejanter sempre funcionam por avaria, por corte e fluxo. É a partir desse conceito que os filósofos desenvolvem o conceito de rizoma e suas máquinas de conectividade e disjunção/conjunção. As máquinas desejanter incluem o desejo nas forças de produção. Ela é produção e processo e necessariamente constituição de planos de devires e imanência. As máquinas desejanter estão conectadas a todas as possibilidades da máquina. Não há separação entre a máquina desejanter e o homem. Ela tanto pode ser a escrita (máquina de escrita) como o social (máquina social) (DELEUZE, 2004, p. 113-114).

A estrutura rizomática¹², que suas obras adquirem a partir da década de 70, dissemina personagens, indagações, perplexidades e angústias que passam pelo temário da época. São agenciamentos que fazem o trânsito de um tema para o outro e desses temas para outras de suas obras: da exposição da censura aos palavrões no teatro, desses para uma descrição de momentos experimentados pelo sujeito e sua persona, de uma experiência trocada com o chofer de táxi a um incidente ocorrido, na intimidade da casa, com a empregada, de uma escrita em transição, entre o jornal e a narrativa literária, à escrita para jornal.

A esse gênero, a crônica, Lispector alinhavou todos os gêneros, construindo uma verdadeira “ciranda de textos”, como acaba por definir Nádía Gotlib:

Pode-se afirmar que é após a publicação de *A paixão segundo G. H.* e, naturalmente, após outras publicações também de 1964, que se inicia um período de movimento dos textos de Clarice entre as várias publicações suas em jornais, revistas e livros: estes textos circulam, aparecem e reaparecem, por vezes sem qualquer alteração de construção, realizando assim, uma verdadeira ciranda de textos. (GOTLIB, 1997, p. 189)

Essa “ciranda de textos” invoca um olhar leitor diferenciado. A escrita para publicação no jornal, que é disseminada por toda sua obra produzida no período, adquire outros contornos. Não se está, logicamente, diante de uma obra projetada do fim ao começo, e, sim, diante de uma obra construída ao longo de uma história de vida e de experiências renovadas pela existência cotidiana, pela fugacidade do tempo e, portanto, tornada obra a partir de ocorrências históricas perturbadoras, de longa duração que, no caso, devem ser levadas em conta, porque exigem pensar a sua atualidade colocando em suspenso, entre parêntesis, nas entrelinhas, tanto o pensamento sobre essa atualidade como seu imaginário ficcional.

Muito embora a autora mantenha, em muitos desses textos, a mesma construção textual encontrada na publicação para jornal, ou na publicação em livro,

¹²A estrutura rizomática das textualidades de Lispector já foi observada por Carlos Mendes Sousa (2000) e por Simone Curi (2001). O termo é empregado por Deleuze & Guattari para indicar formas de escritas que não se organizam segundo uma hierarquia, ou seja, os códigos que rompem com certa ordem hierárquica do textual a partir da geração de politonalidades discursivas. Recentemente, o termo tem sido empregado para designar as escritas hipertextuais.

o procedimento de “enxertia”¹³, proposto pelo entrecruzamento de publicações realizadas no suporte do livro e no suporte do jornal, ao instituir a forma de escrita rizomática, revela o rebate de um texto sobre outro texto, o que acaba por colocar em causa, no próprio texto, a relação entre texto/contexto e a própria concepção de “gênero” e do “gênero crônica”¹⁴, já que os textos em “abismo”, abertos para suas inúmeras possibilidades de interpretação e de leitura, não têm um fim ou um começo propriamente dito.

Nesse sentido, com efeito, o plágio de si mesma, anunciado pela própria Clarice Lispector, em carta direcionada ao filho¹⁵, expõe muito mais uma estratégia de disseminação, agenciamento e ruminação (ritornelo) sobre os temas, o que é próprio à narrativa da escritora, do que o mero aproveitamento do residual e certo descaso pelo que produziu para ser publicado em jornal, como anunciado na carta ao filho.

Um desenho cronológico das publicações de Clarice Lispector suscita a observação dos caminhos percorridos pela autora e torna perceptível a instauração de uma diferença de “tom” entre obras de uma e de outra fase: a fase inicial e a fase dos últimos anos de vida. Sua produção literária traça um percurso desenvolvido em três décadas. A década de 40, quando Clarice Lispector publica seu romance fundador *Perto do coração selvagem* (1943), seguido de *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *Alguns contos* (1952). A década de 60, quando publica *Laços de família* (1960), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G. H.* (1964), *A legião*

¹³ O conceito de *enxertia*, proposto por Derrida, é apropriado para a compreensão da lógica textual utilizada por Clarice Lispector. De acordo com Culler, o conceito de enxertia, proposto por Derrida, revela que qualquer inserção de um texto em outro texto provoca a produção de novos sentidos e a necessidade de novos cálculos para sua compreensão, porque provoca alterações fundamentais no sentido e seu jogo indefinido (CULLER, 1997, p. 155-7).

¹⁴ Por esse motivo, apenas por uma questão de clareza, chamaremos os textos publicados em *A descoberta do mundo* de crônicas. Não sendo nosso objetivo discutir o gênero e as relações de gênero em Clarice Lispector, optamos por nomear as crônicas como “textos” por considerarmos, assim como Nádya Gotlib (1995, p. 375), o termo “texto” mais apropriado para a designação dos escritos que compõem a coletânea de crônicas da autora.

¹⁵ Clarice envia carta para o filho que, na época, está nos Estados Unidos, comentando sobre a publicação das crônicas no *Jornal do Brasil*: “As crônicas no *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me “plagiar”: publicar coisas do livro *A legião estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este. Talvez eu receba em breve um pequeno aumento no jornal” (LISPECTOR, 2002, p. 276). A observação da autora é interessante, pois desde a publicação dos primeiros textos para o jornal, percebe-se uma preocupação com a atualidade e com os temas que interessam ao leitor. Se há o “plágio de si mesma”, com republicações de textos já publicados, há, também, alterações de sentido provocadas pela “enxertia” etc. O “plágio de si mesma, realizado por Lispector, mais se assemelha ao trabalho do *bricoleurs*.”

estrangeira (1964) e, após um intervalo de cinco anos, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969).

A década de 70, estudada aqui, é a época em que Clarice publica seus romances, contos e crônicas mais controvertidos, não só por dissolverem radicalmente os gêneros, mas também por trazerem para o âmbito da literatura questionamentos intensificados sobre a escrita, a autoria, a concepção de obra, de estética literária, representatividade, etc.

Assim, antecede a morte da autora a publicação de *Água viva* (1973); *Onde estiveste de noite* (1974); *A via crucis do corpo* (1974); *Visão do esplendor* (1975) e *A hora da estrela* (1977). Já, *Um sopro de vida* (1978); *A bela e a fera* (1978) e *A descoberta do mundo* (1984) são publicações póstumas.

No conjunto, as obras publicadas entre os anos 60 e 70 surgem, de acordo com a crítica, como diferenciais¹⁶ em seu projeto literário. Sobre esse diferencial muito se escreveu. A cada leitura feita o pano se esgarça, abre uma fenda, e os códigos parecem decifrados, mas apenas para abrirem outras fendas, outro ocultar/desvelar da escrita. Vejamos.

Para Franco Júnior, o *kitsch* está presente nas obras de Clarice Lispector desde as primeiras publicações. Tanto *Perto do coração selvagem*, como *O lustre*, *A Cidade sitiada* e *A paixão segundo G. H.* são romances que dialogam com o sublime e o banal. É, no entanto, a partir do momento em que escreve crônicas para o *Jornal do Brasil*, já em sua última fase de produção, que o *kitsch* é incorporado em sua literatura, definitivamente, como elemento chave da construção textual, “no mínimo questionando o que deve ser a literatura” (2000, p. 25- 30).

Em *Clarice Lispector e a encenação da escritura*, Nilze Reguera retoma *A via crucis do corpo* sob a ótica da encenação. Para Reguera, é a partir da dramatização da narrativa, de sua encenação dissimulada, de um narrar que “parece sucumbir às exigências do mercado literário”, que Clarice Lispector coloca em evidência a própria techedura da narrativa, o próprio encenar da escrita (2006, p. 273).

¹⁶Esse diferencial é observado por diversos autores, de acordo com abordagens que o compreendem como ruptura com a obra inicial, aprofundamento do projeto inicial, tonalidade diferencial, estilo novo provocado pelo afrontamento com a realidade, estilo definido pelo contato com a escrita jornalística ou introdução do *kitsch* como forma de ironizar e protestar, introdução do grotesco, etc. O diferencial perceptível é observado por Franco Júnior, Reguera, Vilma Arêas, Carlos Mendes Sousa, etc.

É interessante ressaltar a frase da crítica: “parece sucumbir”. Sem dúvida, é por meio desse parecer, da simulação, inclusive do “parecer” não-saber, tão presente nas crônicas, que o simulacro prevalece e realiza a dramatização do universo literário. A dissimulação seria a tônica desses textos, instigando o “realismo transbordado”, o “erotismo (dis) simulado” (REGUERA, 2006, p. 275), que instaura o pacto ficcional com o leitor, provocando, conseqüentemente, o engodo que levou muitos críticos a considerarem suas obras da década de 70 como “menores” quando comparadas com os escritos que as antecedem.

Para Carlos Mendes Sousa (2004, p. 186), a exposição da máquina de escrita “por dentro”, ou do “texto aberto”¹⁷, é condição dessa visibilidade da escrita encenada, levada ao âmago, ao si mesmo figural do nome, que se desfaz e refaz pelo e no neutro da escrita, movimento ondulatório pelo qual se fundem o “eu descarnado” e a “poética”. Sua gnosiologia estaria centrada nessa aparição espectral da máquina que abre o texto para o leitor e ao mesmo tempo o fecha.

Partindo dessas considerações dos críticos, percebe-se que algumas tônicas permeiam essas leituras: o diferencial em relação ao cânone literário brasileiro e o aspecto crítico da escrita que “é uma máscara que se aponta com o dedo” (BARTHES, 1970, p. 29), já presente em textos anteriores da autora, mas acirrado em sua última fase; a dissolução da dicotomia entre alta e baixa literatura como sintoma de uma escrita que coloca em causa sua própria fatura e o sistema no qual se integra; a exposição da “máquina de escrita por dentro”.

Pela leitura, e sob a ótica dos críticos e teóricos citados, o que se torna perceptível, nas crônicas clariceanas, é o esvaziamento da narrativa mimética¹⁸ realizado pelo jogo paródico “sério”, também assinalado por Olga de Sá (1999, p. 15), que sua literatura instaura a partir da relação entre experiência e linguagem, entre mundo e texto.

¹⁷ Mendes Sousa observa que a máquina de escrita adquire, ao mesmo tempo, sentido figural e de procedimento criador nas crônicas da autora. (MENDES SOUSA, 2000, p. 326).

¹⁸ Lucia Helena afirma: “Mais do que questionar, a obra de Lispector esgarça ao limite a fresta da representação, ou seja, trata da crise da literatura como representação, abalando os alicerces formais e de conteúdo do modelo representativo de que nos falam Barthes e Costa Lima”. Para Lucia Helena, é na obra *A hora da estrela* que Lispector, de forma singular, “põe em xeque os fundamentos da representação” (LUCIA HELENA, 2006, p. 60-61).

Esse estilo, produtor de tantos simulacros, que são da ordem do “parecer” e do fingir, traz como conseqüência o *Double bind*¹⁹, a dupla injunção da escrita, o que provoca os muitos desvios e paradoxos de suas obras menos estudadas. Como observa Franco Júnior, o olhar de Lispector estava atento ao que ocorria no Brasil e no mundo e mostrava-se, por essa mesma razão, dilacerado pelas contradições que se apresentavam na realidade histórica.

O *Double bind* remete aos questionamentos que Jacques Derrida fez em torno da liberdade do escritor e da própria literatura. Em *Do anti-semitismo por vir* (2004, p. 158), diálogo que Derrida estabelece com a psicanalista Elisabeth Roudinesco, o filósofo trata da questão dos limites da liberdade em uma sociedade democrática, remetendo a questão ao “direito” da literatura de tudo dizer ou de tudo ocultar. Problemática que está presente nas sociedades democráticas e também naquelas que não o são.

Essa mesma ética da literatura pode ser pensada no contexto das crônicas de Clarice Lispector, principalmente quando se observa as estratégias muitas vezes paradoxais e contraditórias que a autora utiliza para responder aos aspectos políticos, sociais e históricos com os quais se depara.

O *Double bind*, essa dupla injunção, espelha-se nas contradições que o comprometimento diante dos fatos revela em seus escritos, já que a questão da resposta literária e da manutenção do *segredo literário*²⁰ está relacionada com o direito do escritor de responder ou não aos chamados dos tempos, de seu presente histórico. Clarice Lispector, sendo solicitada a responder ao presente histórico, responde por meio dessa dupla injunção, o que é demonstrado em seus escritos, principalmente nas crônicas, pelos procedimentos criadores que passa a utilizar (plágio, disseminação de textos e retomadas de temas, fragmentos que se colam a

¹⁹ Em nota explicativa, Derrida comenta o termo: “A expressão foi inventada em 1956 pelo psiquiatra e antropólogo norte-americano Gregory Bateson (1904-80) para designar o dilema no qual se vê encerrado um sujeito esquizofrênico quando não consegue dar resposta coerente a duas ordens de mensagens contraditórias emitidas simultaneamente” (DERRIDA, 2004, p. 158).

²⁰ O *segredo literário* pode ser compreendido como aquilo que permanece ou é da ordem do indizível na literatura, sua resistência ou seu “ouriço”. A literatura tem um segredo. Ela não é permeável ao primeiro olhar. Ela pode, inclusive, resistir a se apresentar como “algo dado” e gratuito e permanecer oculta. Seu movimento é paradoxal: oferta e recuo. A literatura de Lispector se realiza pela oferta do “dom”, da paixão e, por esse mesmo motivo, mantém o inacessível em seu horizonte: velada, desvelada.

outros fragmentos modificando o sentido do texto, inserção do eu pessoal, negação do eu pessoal, dilema entre escrever e não escrever, paradoxos, contradições etc.).

A autora não “escapa”, portanto, a esse duplo movimento que se torna perceptível em seus escritos por meio da problematização constante que realiza sobre e em torno do ato criador, sempre questionando, a partir de uma linguagem elevada ao seu mais alto paroxismo, a relação entre realidade empírica e palavra criadora. Agir, no contexto histórico da época, era imperativo. Para Lispector, qualquer ação carregava consigo outro imperativo: o “coser para dentro” e a clara percepção de que a apreensão da realidade, pela palavra, não era possível apenas pela via mimética. É o que Clarice afirma e é transposto por Olga Borelli em *Esboço para um possível retrato* (1981):

O escritor não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, mas deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca. Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal. Ele tem ou não a consciência de seu papel de revelador das coisas, o meio através do qual elas se manifestam e adquirem significado. Mas, apesar de ser o detector da realidade, a realidade não é seu produto, isto é, apesar de o escritor ser o revelador do mundo, isso não é essencial a ele, mas sim torna-se essencial à sua obra, pois que sua obra não existiria se não fosse ele. A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido para a vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida. (BORELLI, 1981, p. 72-3)

Há, em Lispector, e é o que se torna perceptível em suas crônicas, uma procura pela opção responsável, pelo compromisso ético²¹ com o histórico e o social, mas uma procura que ao mesmo tempo problematiza e coloca em jogo a máquina de escrita (autor/máquina de escrever/linguagem), a máquina literária (o sistema literário brasileiro e a própria concepção de literatura), a máquina social (a sociedade histórica sua contemporânea). Uma intensa rede de conexões disjuntivas e conjuntivas, ou o rebote das *máquinas desejantes/corpo sem órgãos*, é o que se

²¹ O termo “responsabilidade”, como o compreende Giorgio Agamben (2008, p. 30), está contaminado pelo direito, já que a ética, a política e a religião foram definidas a partir da questão da responsabilidade jurídica. Mesmo considerando que o ato de assumir responsabilidade não pode ser visto como algo eminentemente ético e, sim, jurídico, parece-nos realmente que há uma contaminação entre as duas esferas. Assim, nos textos de Clarice Lispector, assumir uma postura de “incumbência” diante do mundo, ou de responsabilidade, é também assumir uma postura ética que está além do bem e do mal.

forma, trazendo como resultado a escrita fragmentada, ritmada de acordo com cortes e fluxos de intensidades acelerados ou lentos²².

Clarice almejou “tocar no monumento²³ e, ao mesmo tempo, desfazer a “catedral” para reinaugurar o espaço literário a partir de uma “alegria difícil”, mas que se chama, até hoje, alegria e esperança²⁴. Suas crônicas possuem duas tonalidades que dialogam entre si: a que registra e testemunha a realidade, explicando-a, e a que encena sua própria escrita, no teatro dramático, termo cunhado por Benedito Nunes para sua literatura, que sua escrita coloca em visibilidade ao requerer, para além da explicação, a compreensão e, para além do entender, o não-entender.

Os temários, que se repetem intensivamente, colocam em causa as próprias contradições e perplexidades da autora diante do literário e da realidade brasileira, não se podendo esquecer que, pela época, o silêncio era imposto pela censura e dizer “verdades”, ou demonstrar posicionamentos políticos, exigia enorme coragem pessoal e coletiva.

Não é outra a explicação para uma inspirada fala do amigo Affonso Romano de Sant’Anna: “Ela teve a ousadia, teve a coragem, teve até o bom senso, escreveu o que ela queria! Não é crônica...” (apud, GOTLIB, 1995, p. 375). Ousadia, coragem. Era preciso coragem e ousadia para escrever diante dos fatos históricos conturbados da época.

Compreendendo-se que a preocupação com a realidade histórica vem a tornar-se um dos pressupostos externos que passam a ser interiorizados em suas

²² Carlos Mendes escreve sobre os ritmos acelerado e lentos que diferenciam as esferas literárias de sua literatura. Nas crônicas, o ritmo acelerado. Nos romances e contos, os ritmos lentos. (MENDES SOUSA, 2000, p. 334)

²³ Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à literatura no Brasil*, comenta o diferencial entre ver a obra de arte como documento histórico e ver a obra de arte como “monumento”. A literatura, vista como “monumento”, singulariza seu acontecimento intrínseco, confrontando-o com o sistema literário, a concepção de gênero, o estilo e as convenções estéticas (COUTINHO, 1970, p. 15). Não terá sido esta a grande mestria de Lispector?

²⁴ Na abertura do livro *A paixão segundo G.H.* há uma nota direcionada ao leitor do romance na qual Lispector chama a atenção para a alegria difícil que a escrita literária lhe proporcionou, além de solicitar que o leitor disposto a ler o livro tenha “alma já formada”: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente, atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, a personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria”. A citação “alegria difícil” foi utilizada por Berta Waldman, em abertura do 5º capítulo de seu livro sobre a obra da autora intitulado *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.* (1992).

crônicas, pode-se afirmar que sua opção pela publicação de crônicas em jornal, muito embora signifique uma alternativa para ganhar dinheiro, como muitas vezes afirmado pela autora, outorga aos seus escritos características peculiares.

Distinguem-se, entre essas características, a capacidade política e desmistificadora das crônicas que acabam por questionar tanto a cultura brasileira como a realidade histórica nacional. Suas crônicas, nesse sentido, colocam em causa a problemática relação entre cultura (especialmente o problema da literatura em um país gigantesco e pobre) e sociedade, numa estratégia paradoxal de intervenção no espaço sociopolítico e no próprio sistema literário no qual se inscreve.

A problemática sociopolítica está presente, nos textos de Clarice Lispector, muito mais pelo despistar narrativo e pela apreensão das miudezas (a casa, os arredores da intimidade), como chama a atenção Gilda de Mello e Sousa (1980), do que pelo relato dos fatos históricos, pois não se propondo a descrever os fatos, Lispector organiza uma estratégia escritural que os desvela justamente ao realizar esse duplo movimento de afastamento e proximidade da realidade. A literatura tem esse potencial de articulação que é o sentido do “ouriço” na poética.

Portanto, embora grande parte da crítica negue a presença de aspectos políticos na literatura de Clarice Lispector, a proposta deste trabalho é mostrar que a autora, ao escrever crônicas para o *Jornal do Brasil* fez, de fato, do cotidiano, da intimidade da casa e de seus arredores, seu espaço de encenação literária e política em amplo aspecto. É pela “encenação” daquilo que ocorre no espaço íntimo (o sujeito em sua intimidade), mas que se compõe em sua relação com o espaço macro do indivíduo (o mundo), que aquilo que está recalcado no social é problematizado nos textos de Lispector.

É o procedimento narrativo de Clarice Lispector que provoca o movimento do dentro e do fora, do público e do privado, unindo duas pontas aparentemente contraditórias que, no entanto, estão imbricadas na narrativa pela apreensão do social como um todo esfacelado, bipartido, mas que se conjuga, em sua totalidade, pelo rebate, como em espelho, do interno com o externo, do espaço público com o espaço privado.

Nas crônicas de Lispector, sintomaticamente, o recalque das minorias vem à tona naquilo que *aparentemente* escapa ao domínio do escritor para se desvelar nas “entrelinhas”, nos sussurros²⁵ e no intenso *dever* de seus escritos. O real incômodo é auscultado nesse intenso “sussurro”. A autora encena o lugar da exclusão como o lugar que a literatura potencializa quando pode dar ao *outro* a possibilidade de vivenciar a sua mais profunda diferença, sua heterogeneidade intrínseca. É a hospitalidade para com o *outro* e sua *alteridade radical*²⁶.

O lugar do *outro*, sendo o espaço do periférico e da diferença, é sempre o lugar da deriva, do desejante, do pulsante e do afeto que se dedica. Mas o *outro* só é potencialmente *outro* porque é singular. O sujeito EU adquire tal nuance que se defronta com a linguagem e com o *outro* partindo de uma potencialidade imanente na qual o sujeito é já o sujeito coletivo, plural²⁷.

Nesse sentido, é possível dizer que as crônicas clariceanas abrem para o leitor a possibilidade de uma percepção inovadora da escrita e do projeto literário da autora, cujo aguçamento é provocado pelo fantasmagórico da realidade nacional que demanda, por sua vez, uma escrita comprometida com essa realidade.

Silviano Santiago tem reiteradamente pontuado em seus artigos a complexa relação que se estabelece entre a crítica e a produção literária brasileira. Diante de um paradigma marcadamente preocupado com imperativos éticos demandados pelo social, no qual se favorece o relato de acontecimentos e datas históricas de “grande

²⁵ Em *A hora da estrela* encontramos a seguinte frase dita pelo narrador Rodrigo: “(Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona)” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

²⁶ O termo *alteridade radical* é utilizado por Jacques Derrida, sobretudo, em relação ao animal, obra na qual empreende uma inversão do homem que vê o animal para o homem que é visto pelo animal. O filósofo diz: “O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me” (DERRIDA, 2002, p. 28). Sobre o assunto, em Derrida, além da obra *O animal que logo sou*, ver *Sob palavra* (2004, p. 60-1); *O gosto do segredo* (2006); *O monolinguismo do outro* (2001).

²⁷ Pensamos que esta ideia foi muito bem compreendida por Carlos Mendes de Sousa em *Clarice Lispector. Figuras da escrita* (2000) e está bem explícita no prefácio que este crítico faz para a coletânea de crônicas da autora que organizou e publicou em Portugal: “Nos textos aqui apresentados, como de resto em toda a obra, vamos deparar com páginas onde ecoam momentos experimentados pelo sujeito empírico. Mas o que se impõe é, acima de tudo, uma busca que, não sendo uma projeção da vivência pessoal, estabelece com ela, em permanente jogo de negação e afirmação, um diálogo com vista à construção de um eu que se procura aprofundar no seio da própria emergência da escrita” (MENDES SOUSA, 2004, p. 12).

vulto”, o crítico literário, dependendo do viés paradigmático que adota, renega aquilo que não corresponde ao centro de suas preocupações.

O paradigma literário tanto pontua a produção literária como acaba, em certo momento, sendo pontuado por este. De acordo com Santiago, ao dialogar com esses paradigmas e, de certa forma refutá-los, Lispector direciona tanto aos seus leitores, como aos seus críticos, questionamentos que obrigam uns e outros a reverem seus posicionamentos. Está aí a “aula inaugural” de Clarice Lispector (SANTIAGO, 1999: 13-30).

Retomando a questão, hoje, não se pode deixar de rever alguns dos pressupostos que organizaram o sistema literário brasileiro a partir de concepções estéticas e políticas que influenciavam o imaginário literário da época. Essas concepções estão atreladas à afirmação cultural e intelectual da identidade nacional ufanista, o que provocou, em Clarice Lispector, o imperativo de operar um fórceps desviante que levou ao limite sua experiência literária.

2. OUTSIDE

Ao retroagir o pensamento em direção ao passado, aos tempos áspers que acompanharam os anos ditatoriais, o leitor/pesquisador percebe que há muito para descortinar sobre a presença atuante da literatura do período. Logo que dá início à sua pesquisa, ele se depara com controvérsias, críticas severas e negativas, críticas positivas, justificativas, “retomadas” revisionistas das obras, etc. Ele logo percebe que alguns autores “fizeram literatura de protesto” e como tal são lidos. Ele também percebe que autores contemporâneos àquele presente histórico e que, na época pareciam ter uma importância fundamental, já desapareceram, tanto das estantes de livrarias, como dos sebos e da mente dos leitores. E que, por outro lado, autores “maiores” são vistos como alheios ao processo histórico que vivenciaram.

Outro fato vem à tona: autores “menores” são reabilitados, já não são menores (como ocorreu com o poeta Cacaso) e autores cultuados, mas não partícipes da lista dos integrados à literatura *práxis*, são relidos com olhos postos naquele presente e melhor compreendidos do que foram em sua época. O fato só

comprova que as leituras teóricas e históricas, que giram em torno da literatura do período, ainda são problemáticas e vastas.

No entanto, seria redutor pensar a literatura de acordo com o período em que surge. Há obras que, profundamente ancoradas em seu presente histórico, ultrapassam o tempo em que foram escritas. São as melhores. Uma leitura sincrônica e ao mesmo tempo diacrônica é o que se impõe.

O fato é que já há no Brasil uma história do romance e da poesia do período. Aqui e ali, os ensaios proliferam. Clarice Lispector, como assinalado, ocupa um espaço fundamental na literatura brasileira. No entanto, Clarice Lispector, afora a crítica especializada em sua obra e, especialmente, a crítica feminista dos anos 80, ou a que se volta para a análise revisionista de suas últimas obras, não ocupa a história da “literatura de protesto”, se é realmente possível compartimentar a literatura de acordo com a funcionalidade que adquiriu durante um período histórico.

Em livro que mapeia o novo romance brasileiro de “protesto”, Malcolm Silverman²⁸ (2000) afirma, em sua introdução, que são as obras “menores” (ele se refere a uma citação de Seymour Menton), que são importantes para esclarecer a história social do período a que se referem “independentemente de sua qualidade, ou talvez em virtude mesmo de sua falta” (SILVERMAN, 2000, p. 13).

Por outro lado, Silverman justifica a omissão que faz de algumas obras de forma singular: os livros importantes do período, julgados por sua alta “estilística e originalidade” (os termos foram utilizados pelo autor), “foram omitidos exatamente por causa de sua atitude não comprometedoras diante do marasmo nacional desencadeado pelo golpe militar de 1964.” (loc. cit., p. 13-4).

É interessante observar que Clarice Lispector está presente nessa obra de Silverman, que a coloca ao lado dos “romancistas intimistas²⁹”. É *A Hora da estrela*. Assinalamos o fato, porque o julgamos importante e sintomático, pois esta é uma constante na leitura das obras da autora. A crítica contemporânea tem revisto Clarice, sem dúvida, sob outros prismas. A crítica feminista, de Cixous a Lucia Helena, tem projetado Clarice intervencionista, ativa e atuante em sua realidade. O

²⁸ O livro recebeu Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor livro de ensaios.

²⁹ Entre os romancistas intimistas o autor cita: Raduan Nassar, Lya Luft, Autran Dourado. (SILVERMAN, 2000, p. 208).

que é interessante: Lispector, não pretendendo ocupar nenhum espaço, ocupou todos!

3. CARTOGRAFIA DO TRABALHO

O trabalho tem início com *Está história que te conto*. Este início é a forma como as problemáticas apresentadas na leitura das crônicas de Clarice Lispector são pontuadas neste trabalho de tese. Essa introdução funciona como “guia” que mapeia e, ao mesmo tempo, persegue a proposta de trabalho acadêmico. Muitos dos apontamentos indicados nessa “introdução” são retomados e desenvolvidos nos capítulos que compõem essa reflexão em torno da escritora. Espécie de mapa e guia, essa primeira leitura introdutória se desmembra em três capítulos que ressoam aqui e ali. O *ritornelo* é constante.

O título do primeiro capítulo é *Clarice Lispector: O tempo fora dos eixos e o sistema literário brasileiro*. O capítulo é desenvolvido a partir de dois tópicos que se entrelaçam: *Do mal-estar nacionalista à revisão crítica* e *O temário sociopolítico dos anos 60 e Clarice Lispector*.

No primeiro tópico, a intenção é abordar a relação controvertida que a crítica literária manteve para com as obras da autora. Assim, em *Do mal-estar nacionalista à revisão crítica*, o leitor poderá perceber o espaço “pendular” e “inquietante” ocupado pela autora dentro do sistema literário brasileiro.

No tópico seguinte, *O temário sociopolítico dos anos 60 e Clarice Lispector*, o que se apresenta é uma proposta que já se anuncia no final do tópico anterior: dar voz à autora e ouvidos às formas como Lispector, nas crônicas, responde às problemáticas estéticas, culturais e políticas brasileiras. No tópico, são observadas as declarações que Clarice Lispector fez sobre seu posicionamento diante de questões controvertidas como “literatura e engajamento”, “guerra” e “fome”, “linguagem e carência”.

No segundo capítulo, intitulado *Lispector entre o público e o privado*, são apresentados quatro tópicos: *Ler, ver o mundo: o escritor como testemunho*; *O “princípio-esperança”: o Brasil e o futuro ou utopia e distopia*; *O canibal devorado e Vanguarda, Vanguardas? Clarice Lispector entre o público e o privado*.

No primeiro tópico, o que se observa é a literatura como “testemunho da realidade”. O “testemunho do tempo”, que caracteriza o relato do cronista, ocorre a partir do olhar que, propondo-se a “ver o mundo/ler o mundo”, torna visíveis aspectos inquietantes do real.

Estando em tensão com o “sentir”, ou a partir de um sentir-pensar tão proclamado por Lispector, o real é interiorizado/exteriorizado, realizando um processo oscilatório de proximidade e distanciamento do presente histórico, o que leva a autora a produzir uma escritura que permanece suspensa entre o seu “dentro” e o seu “fora”, ou que não tem nem o dentro nem o fora. É “a terceira cobra” que pica. O cão danado que morde. O “gato por lebre”. “O sorriso do gato de Alice”.

A esse procedimento “testemunhal”, de Clarice Lispector, pode-se denominar de expressionismo abstrato³⁰, muito embora esse movimento configure muito mais o jogo que a autora realiza entre as esferas do público e do privado: a autora elabora o “político” no espaço inesperado da clausura e do silêncio. O *oikos*, nesse sentido, é o espaço no qual ocorre o espelhamento e o “testemunho” do presente histórico.

No segundo tópico, *O “princípio-esperança”: o Brasil e o futuro ou utopia e distopia*, a intenção é descrever o que seria o “princípio-esperança” e o “princípio-realidade” na obra de Clarice Lispector³¹. Se, na década de 50, por um lado, o que alimentava a realidade nacional era a esperança no futuro (construção de Brasília, desenvolvimento econômico, etc.), nas mediações estava, sem dúvida, por outro lado, a crua realidade (a miséria, a exclusão social, o subdesenvolvimento, etc.) e o imperativo de “olhar” para essa realidade e ser seu testemunho. Nas décadas de 60 e 70, a problemática social é acirrada. O Brasil que “vai pra frente” está diante de impasses culturais, sociais, econômicos e políticos que se avolumaram com a instauração de uma política ditatorial e mistificadora das massas. Clarice, sensível ao que ocorre no país faz, à sua maneira, suas descobertas do mundo.

³⁰ Na leitura que o crítico Sérgio Vicente Motta fez do presente trabalho de tese, ele anota, com muita propriedade, que o movimento que descrevemos no texto de Clarice pode ser compreendido como um procedimento “expressionista” da autora: “O movimento de subjetivação do real, que, de fora para dentro (olhar) é incorporado e processado (sentir) para ser devolvido, ganhar expressão, configura um processo expressionista.”

³¹ O termo foi utilizado por Haroldo de Campos em *O arco-íris branco* (1997). O “princípio-esperança” é tópico de ensaio bastante conhecido de Haroldo de Campos: “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico.”

No terceiro tópico, *O canibal devorado*, a proposta é mostrar, pela voz da escritora, que a fome é a grande mazela nacional. No entanto, o que se coloca em causa é a relação entre linguagem literária e *práxis*. No tópico *Vanguarda, Vanguardas? Clarice Lispector e o impasse entre o público e o privado*, o que se retoma são os posicionamentos e os procedimentos narrativos da autora que, se afastando do realismo mimético que reaparece sob a roupagem nova de documentário jornalístico do real, muito se aproximam da vanguarda brasileira: delírio lúcido. Sendo assim, o intuito é retomar a forma como a autora conduz e recoloca a problemática brasileira que é enfocada a partir da concepção de “realismo das palavras” (CAMPOS, 1997: 129). É a dicotomia entre o transitivo e o intransitivo, na linguagem literária, que é colocado em causa por Lispector. Nesse trânsito, o que aparece é a *fissura do real* e a desestabilização dos lugares instituídos e das verdades a se constituírem nas utopias e distopias do país.

No terceiro e último capítulo, *As caixas temáticas e o ritornelo que maquina o texto*, a proposta é analisar as crônicas que figuram a empregada. Subdividido em dois movimentos, o primeiro tópico desenvolvido é *A lei do mando: a empregada figurada*. A proposta, como é denominada no capítulo, é fazer ressoar “as caixas temáticas” e o “ritornelo” que a coletânea de crônicas acaba por revelar nas séries sociais que instituem, no texto, a relação entre a empregada, figura do *outro*, e a máquina de escrita. É na cena da casa (na privacidade) que o encontro com o *outro* ocorre.

A realidade, incômoda, penetra a casa, está na casa. As esferas do público e do privado são conjugadas, encenando as contradições sociais presentes no real empírico. Nesse aspecto, as *máquinas desejanter* adquirem sentidos variados na produção literária de Lispector: máquina de manobra e de ação, máquina social, máquina literal, máquina metafórica, máquina abstrata, máquina que metonímica e metaforicamente é instaurada como tema e como embreagem da narrativa.

A *máquina desejanter* torna-se a própria escrita em processo de articulação e desarticulação. Sobre o seu “pano de fundo” estão as “caixas temáticas” e o “ritornelo” que maquina o texto agenciando-o com os territórios, com a geografia de uma escrita que, na verdade, não se pode cartografar, mas apenas pensar-sentir. É

a desterritorialização e o descentramento da lógica representativa e mimética que está em jogo.

A lei do mando, assim, compõe-se de leituras que retornam e retomam, pela encenação, a quadratura do social que pretende mobilizar, provocar, instigar. Não há uma resposta para a cena social, para o Brasil, para a própria literatura, mas uma problematização encenada do quadro que sai da moldura, que exige outra moldura para sua própria compreensão.

Nesse sentido, é a moldura do “princípio-esperança” que gera o impasse do escritor³² Lispector. O “princípio-esperança”, entrando em atrito com a moldura do “princípio-realidade”, provoca essa instável aspereza de uma literatura que fricciona as sedimentações mais arcaicas do país. Daí, o último tópico desenvolvido: *O ritornelo que maquina o texto*.

³² Clarice Lispector relata, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, partes da entrevista que concede, a pedido de Paulo Francis, à Editora Civilização Brasileira. Em “A entrevista alegre”, que foi publicada num dos livros da série *Livro de cabeceira da mulher*, produzida pela referida editora, Clarice Lispector responde a uma das perguntas de Cristina, a entrevistadora, da seguinte forma: “Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro” (LISPECTOR, 1999, p. 59).

1. CLARICE LISPECTOR: O TEMPO FORA DOS EIXOS E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

1.1. DO MAL-ESTAR NACIONALISTA À REVISÃO CRÍTICA

A primeira aparição pública de Clarice Lispector, quando do lançamento de *Perto do coração selvagem* (1943), instalou um mal-estar perceptível e ao mesmo tempo um entusiasmo renovado pelas novas possibilidades de constituição romanesca sugeridas. O entusiasmo, seguido pelo assombro, foi proporcionado pelas rupturas que seu romance instaurou. Seu romance de estréia, como descrito por Benedito Nunes, problematiza, por meio do jogo ficcional, tanto as narrativas tradicionais como a relação entre linguagem e realidade.

Seus primeiros críticos não estão alheios a esse viés fundador, o que não impede que as críticas negativas surjam, tornando-se sintomático, nesse sentido, o intenso borbulhar de vozes, tanto contrárias como favoráveis, que suas primeiras obras despertaram em Sérgio Milliet e Álvaro Lins, Antonio Candido e Luis Costa Lima.

Aos elogios somam-se os apontamentos negativos, quase sempre determinados por uma visada analítica que oscila entre dois pontos pendulares: a crítica sociológica e acadêmica e a crítica impressionista, mais voltada para o jornalismo, para “o calor da hora”.

Álvaro Lins, quando analisa *Perto do coração selvagem*, mostra reservas quanto à qualificação técnica da obra, romance que caracteriza como próprio de uma personalidade feminina, portanto, nada propícia à realização de romances adequados ao “realismo clássico e ao naturalismo”, que exigiriam maior distanciamento da “pessoalidade e objetividade do escritor”. A mulher, por seu caráter feminino, estaria fadada aos delírios de uma escrita intimista (o diário, o confessional, o lirismo), salvo os casos raros de inteligência “andrógina”. O termo, utilizado por Lins, já desfia o teor predominantemente machista e autoritário de sua leitura.

Segue-se, a esta descrição do *caráter feminino* da autora de *Perto do coração selvagem*, sua inclusão no rol do romance moderno, porém, com ressalvas. Se Proust está perfeitamente adequado ao *realismo mágico*, o mesmo ocorrendo com a autora inglesa Virginia Woolf, que entrelaça lirismo e realismo provocando um efeito surpreendente, Clarice Lispector, por maior que seja a proximidade, não chega a conseguir o mesmo efeito. Embora Lispector tenha desenvolvido uma obra singular,

que a insere no gênero do novo romance, o que, diante do cenário literário brasileiro da época era significativamente inovador, o faz apenas porque não seria capaz de conceber uma obra dentro dos critérios do *realismo e do naturalismo*, sua natureza feminina não o permitindo (LINS, 1963, p. 188-9) ³³.

Em razão dessa mesma qualidade da obra, - ser inovadora no cenário da literatura nacional, embora não o sendo na cena mundial -, Lins não poupa críticas contundentes ao romance: *Perto do coração selvagem*, em virtude da sua pretensão e ousadia, tornara-se uma experiência incompleta; o caráter feminino não dispensando a autora de realizar uma transfiguração da sua personalidade.

Para Álvaro Lins, a personalidade fascinante da escritora se sobrepõe à personagem criada, o que proporciona ao leitor a vertigem de um *esplendor*. Esse mesmo fascínio não deveria impedir o olhar analítico: seus personagens são irreais e somente alguns fragmentos da obra provocam *impressão*. De resto, sua obra é uma nebulosa de notas fragmentárias, líricas, sem ancoradouro na realidade.

Clarice Lispector comenta com a irmã sobre essas críticas – “as críticas, de um modo geral, não me fazem bem: a do Álvaro Lins me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro” (apud. GOTLIB, 1995, p. 176). E, para Lúcio Cardoso, em missiva da mesma época – [...] “Mas a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas, não é insatisfação por elogio, mas é um certo desgosto e desencanto” (apud. GOTLIB, *ibid.*, p. 177).

³³ Há um pequeno incidente ocorrido entre Álvaro Lins e Clarice Lispector que pode ter provocado a indisposição do crítico para com a leitura dos romances da autora, além, é claro, da perspectiva teórica-crítica adotada por ele (realismo romanesco de acordo com a perspectiva de Lukács). O primeiro crítico a ler *Perto do coração selvagem* é Álvaro Lins. Ele diz não compreender a obra e pede para que Clarice Lispector procure por outro crítico. Clarice publica a obra, sem consultar qualquer outro crítico (apoiada por amigos escritores), pela pequena editora do jornal *A noite*, na qual trabalhava. (cf. GOTLIB, 1995). O dissabor entre o crítico e a escritora é perceptível também pela leitura das correspondências entre Clarice Lispector e Fernando Sabino. Sabino, em missiva direcionada a Clarice, escreve: “Outro dia saiu um novo livro que está fazendo furor, é o termo. Vocês até possivelmente já ouviram falar, pois é do Chefe do Gabinete do Itamarati, o Guimarães Rosa. Chama-se Sagarana, livro de contos, muito bem escrito, misto de Monteiro Lobato, Cyro dos Anjos, Euclides da Cunha e Mário de Andrade, entenda se possível. Todo mundo está deslumbrado, Álvaro Lins “descobriu-o e “consagrou-o”. Gostei do que li, é realmente uma perfeição de linguagem e expressões do interior de Minas, os diálogos principalmente muito bons, mas não é meu gênero e penso que você também não gostaria. Por falar em Álvaro Lins, soube que ele finalmente está lendo O Lustre, com ligeiras indisposições facilmente adivinháveis.” (SABINO, 2003, p., 14).

É, também, por essa época que Antonio Candido escreve sobre *Perto do coração selvagem*, anunciando, em ensaio bastante conhecido, “O raiar de Clarice Lispector” (1977), o surgimento de uma literatura ímpar no cenário nacional. Para Antonio Candido, Clarice Lispector é o apogeu e o marco de uma nova era nesse cenário, pois a escritora dá continuidade ao plano inicial que teve início no Brasil com a *Semana de Arte Moderna* representada pelas figuras inovadoras de Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

No entanto, há reservas. Candido salienta, por exemplo, o arroubo da escritora, sua procura experimental pela conjugação do tema e da expressão, como uma *tentativa* que não alcança seu intento, já que “a realização é nitidamente inferior ao propósito”. Essa “deficiência” não ocorre, de acordo com Candido, porque há uma técnica “falhada”, como afirma Álvaro Lins, mas porque esse *arrojo* da experiência dificulta a expressão estética romanesca, o mesmo ocorrendo com os romancistas seus contemporâneos (CANDIDO, 1977, p. 128).

A crítica de Candido é proposta dentro de um contexto amplo e se estende e retrai referindo-se tanto aos ares novos que o gênero romance adquire como a um problema específico e local, da literatura nacional e, quiçá, de todas as obras romanescas, como se sabe, assinaladas em crise no século XX.

Posteriormente, na abordagem que faz sobre “A nova narrativa nacional”, Antonio Candido faz uma interessante observação. Segundo o teórico, os anos 60-70 são marcados pelas linhas experimentais que refletem “de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 1989, p. 209).

De acordo com o crítico, a literatura pós anos de chumbo, marcada pelo experimentalismo, como referenciado acima, prossegue com a realização de multiplicidades de gêneros e tendências que resultam em uma escrita do presente que “agride o leitor ao mesmo tempo em que o envolve” (CANDIDO, *ibid.*, p. 210).

No mesmo ensaio, no entanto, Candido ressalta algo que ressoa como negativo nas obras da autora. Lispector, além de ser uma influência “branda” para as futuras gerações de escritores, é a escritora responsável pelo desencadear “das tendências desestruturantes que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (*ibid.*, p. 210).

Ora, essa tendência desestruturante provoca, de acordo com Antonio Candido, “a perda de visão de conjunto devido ao meticuloso acúmulo de pormenores, que um crítico atribuiu com argúcia à visão feminina, presa ao miúdo concreto” (ibid., p. 210). A crítica é feita de forma indireta, mas permanece como uma ressalva importante a ser assinalada, seja pela questão da “herança” (o que Clarice Lispector sempre questionou), seja pela referência ao “miúdo concreto”, próprio a uma “visão feminina”, seja pela referência à crítica de Álvaro Lins.

Embora não negue a grandeza de sua obra e o marco inicial indiciado em seu primeiro ensaio, muito pelo contrário, o reitere, é possível que Antonio Candido, pelo silêncio que se impõe nesse momento, não comentando os romances posteriores de Clarice Lispector (exatamente os romances que fazem parte do período analisado pelo teórico no referido ensaio), e até mesmo pelo tom descritivo que adota e pela referência a Álvaro Lins, faça uma crítica velada aos caminhos que a literatura de Lispector tomou, já que, como é sabido, no pós-68 sua narrativa se dissolve, radicalizando o projeto literário que inicia com *Perto do coração selvagem* (1943).

O problema remete à dissolução do gênero romanesco a partir das experiências literárias modernas, tanto é que Candido afirma que são as obras com menor vínculo com o imaginário criador que acabam sobressaindo no período. O desalento de Antonio Candido está ancorado em uma perspectiva realista do romance? É o que pode ser pensado, porque Candido conclui o ensaio referindo-se aos caminhos da nova narrativa nacional em tom melancólico.

A questão comparece na leitura feita por críticos cujas abordagens estão voltadas para o questionamento sociológico da literatura e que, ora investem em um autor, ora silenciam sobre suas obras, como ocorreu com os romances de Lispector em sua última fase (ARÊAS, 2005, p. 14).

No livro intitulado *Por que a literatura* (1966), Luis Costa Lima faz uma revisão de sua postura crítica diante dos romances da primeira fase da escritora, observando-os sob a ótica do presente e como resposta às suas indagações sobre o sentido da literatura naquele momento (ditadura militar, avanço do capitalismo e das contradições culturais e políticas do país).

Costa Lima afirma, nesse ensaio, que as obras de Clarice Lispector estão impregnadas pelo “jargão existencialista”, como assinalado por Benedito Nunes,

mas que há um diferencial, pois em *A paixão segundo G. H.* o que se propõe é a “*mística ao revés*”.

Essa crença, gerada pela primeira impressão que suas obras deixaram nos críticos (e no próprio teórico), é tratada por Costa Lima como resultante de “uma apreensão desarticulada da realidade” que leva a crítica a captar em sua escritura um universo único, ainda não nomeado, ou seja, uma narrativa que se realiza a contrapelo dos procedimentos inerentes ao realismo clássico, o que é provocado, de acordo com Costa Lima, pela necessidade mesma de o escritor “dizer o que há de novo, de instável e de próprio no tempo de hoje” (LIMA, *ibid.*, p. 107).

Costa Lima deixa subentendidas as dificuldades que a própria crítica sentiu em articular aquilo que se encontrava de inovador na escritura de Lispector, no que reafirma as palavras de Antonio Candido, em outro ensaio, cujo título é bastante significativo: “No começo era de fato o verbo” (1988). Antonio Candido, nesse texto, de uma perspectiva já madura e distanciada, retoma e pondera sua primeira crítica (positiva, embora com reservas) ao romance *Perto do coração selvagem*, acrescentando às suas palavras iniciais, como arremate final, outras observações:

Assim, em 1943, a jovem escritora, que surgia a partir do mais completo anonimato, não apenas modificava essencialmente as possibilidades da escrita literária no Brasil, mas obrigava a crítica a ver sua perspectiva. Depois desse começo, veio felizmente toda a fulgurante carreira que conhecemos. (CANDIDO, 1988, p. 19)

Estaria aí uma resposta a tempo contra e a favor do silêncio? É o que denota a ressalva de Candido: “a crítica é obrigada a rever seus paradigmas” e “veio felizmente toda a fulgurante carreira que conhecemos”. Estas ressalvas, de Antonio Candido, assinalam o próprio impasse vivido no cenário intelectual brasileiro. É o momento em que texto e contexto são colocados diante de problemas históricos e culturais inquietantes.

No caso de Clarice Lispector, apesar das retomadas e respostas críticas atualizadas (quando pensamos no século XXI), o fato fica em suspenso, já que a autora é intensamente criticada, em meados da década de 60, por ter entrado em um caminho aparentemente decadente, como indicia sua crítica da época, o que só

é revisto a partir de sua morte e após o lançamento de seu último livro *A hora da estrela* (1977).

Em “Tema e técnica”, artigo que escreve em 1950, Sérgio Buarque de Holanda antecipa o que se apresenta, em Costa Lima, como solução para o intenso embate que a obra de Clarice Lispector traz para o crítico e para o leitor. A autora estaria, assim como os escritores da modernidade, empenhada em “dar voz articulada às mudanças, por vezes radicais, que se vão operando na condição e na consciência dos homens” (Remate de Males, nº 9, p. 178).

Mas, muito embora a tentativa tenha validade, o resultado ainda é ilusório. A ambição, como também observa Antonio Candido, não atinge o objetivo, o que não impede que os caminhos iniciados pela autora não sejam essenciais, já que trazem para o romance aquilo que tem sido, nas palavras de Buarque, “o apanágio da poesia: problemas de técnica” (HOLANDA, loc. cit., p. 178).

Sérgio Buarque se refere ao processo refinado da poética que se inicia no Brasil, com os modernistas de 22, e tem prosseguimento com os irmãos Campos, já que a década de 50 marca o princípio do Movimento Concretista e o acirramento dos questionamentos em torno da forma, da técnica e dos lugares da poética na literatura brasileira.

Já, Benedito Nunes, na obra *O drama da linguagem* (1995), abre uma nova chave de leitura para a compreensão das obras da autora: a via filosófica. Para Benedito Nunes é em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1969) que a questão social ingressa como tema nos romances da autora “ainda que de maneira canhestra, abstrata e pedante” (NUNES, 1995, p. 82).

Para Arêas, o resultado “canhestro”, observado por Benedito Nunes, ocorre porque há uma demanda externa que a autora quer atender e que acaba prejudicando seu processo de criação. Ao comentar sobre o cenário cultural do período, Arêas assinala essa problemática lembrando que, na época, “A grande discussão era o papel do intelectual, supostamente depositário do saber, e o alcance social da arte, as relações *entre* arte e engajamento político – questões que torturam

Rodrigo S. M. (na verdade, Clarice Lispector³⁴), de *A hora da estrela*” (ARÊAS, 2005, p. 43).

Ora, a partir da leitura do romance *Uma aprendizagem*, e pela observação de Vilma Arêas, pode-se intuir que essa mesma personagem, Lóri, a mulher, sendo complemento de Ulisses, o homem, figura uma alegoria possível da narrativa da escritora em torno da realidade nacional e do posicionamento político do intelectual da esquerda radical dividido entre uma má consciência burguesa e um idealismo revolucionário instigado pelos ares do novo tempo, sendo muito provável que o “didatismo” do professor seja confesso e signifique o próprio “didatismo” que impregna o olhar sobre o social, problemática que os intelectuais enfrentam no período e que Lispector acaba, estrategicamente, por abordar e colocar em visibilidade.

A questão do “engajamento político”, na literatura de Lispector, é tratada por Ligia Chiappini no artigo “Por uma perspectiva integradora”. Para Chiappini, a análise que não se volte para o foco social que há nos romances, contos e novelas da autora, não apreende sua obra totalmente, pois não se pode deixar de acoplar ao filosófico e existencial, que há em sua literatura, o aspecto social “gritante” (CHIAPPINI, 2004, p. 235-268).

O que se torna transparente, em todas as considerações acima, é a presença de pontos de vistas que se cruzam ou se distanciam: seja pelo retomar de pressupostos que se repetem como, por exemplo, o que é afirmado por Sérgio Milliet (a autora traz para o romance um lirismo próprio para a escrita de contos); seja pela reafirmação da crítica anterior de Antonio Candido (o romance vale como tentativa); seja pela indicação da “tentativa” como forma válida para a renovação do romance; seja pela preocupação com uma tônica centrada na técnica e no procedimento verbal. São as buscas de caminhos e compreensões da realidade brasileira que estão sendo encenadas nesse momento histórico e nos posteriores.

Em ensaio recente, Marcos Siscar sugere que é a partir de uma dupla leitura que o texto literário se abre para suas possibilidades interpretativas, para sua cena. A dupla leitura se empenha tanto na leitura daquilo que é ditado pelo texto como na

³⁴ É recorrente comparar Rodrigo S. M. a um alter ego da autora. O mesmo alter ego que podemos encontrar em *Um sopro de vida*; no entanto, essa é uma questão que precisa sempre ser repensada em Clarice Lispector.

leitura daquilo que o contorna (o contexto, o sistema no qual se insere), movimento no qual se coloca em evidência aquilo que o texto diz e também aquilo que se diz sobre o texto.

Estendendo a afirmação de Siscar para o que aqui se procura elaborar, fica claro que não é possível compreender Clarice Lispector sem se trazer para sua cena: 1) a voz da autora; 2) a voz da crítica; 3) a voz do texto literário.

Todos esses textos formam o em torno, o próprio “drama da linguagem”, seu fulgor, não se podendo esquecer, de acordo com Siscar, que “não só esses textos estão cercados e impregnados por uma nuvem de interpretações de ordem crítica, mas eles próprios são constituídos por um certo discurso sobre a literatura que não pode ser ignorado” (SISCAR, 2005, p. 10).

Partindo-se dessas considerações feitas por Siscar, pode-se dizer que todas essas referências, que se entrelaçam na voz da crítica, no próprio viés teórico, contornam os juízos de valor e valorações daí advindos. Essas vozes, quando entornadas pela voz narradora, adquirem múltiplos sentidos: seja no romance, seja nos contos, nas crônicas ou nos textos fragmentados (e até mesmo nas declarações públicas).

Essa multiplicidade de sentidos, sua possibilidade mesmo, ilumina tanto os caminhos ou descaminhos da crítica, como os problemas que uma literatura e uma escritura em crise, intensamente interrogativa, provocam ou invocam.

1.2. O TEMÁRIO SÓCIO-POLÍTICO DOS ANOS 60 E CLARICE LISPECTOR

Adorno, em artigo que se encontra em *Notas de literatura* (1973, p. 51-7), assinala o “engajamento” do intelectual, proposto por Sartre, como uma questão que surge para o artista quando ele se depara com sociedades ditatoriais, de classe ou fascistas. Pela leitura que Adorno faz sobre o conceito de “engajamento”, tornam-se perceptíveis os problemas que são delegados à criação artística quando esta é obrigada a responder a algo que se sobrepõe à sua proposta estética.

Não confundindo o “compromisso” político do escritor com a questão do “engajamento”, assim como foi pensado por Sartre, menos ainda o didatismo e o

panfletário como organizadores da escrita “revolucionária”, Adorno conceitua a *dialética negativa* que é encenada pelo artista: ao se alinhar com os deveres políticos e partidários, ou ao se desvincular desses deveres, o artista é produtor de ideologias e de contravenções que só atingem sua plenitude quando sua escrita adquire consciência do seu ser linguagem e, portanto, de sua imersão no cultural, no social e no político. O artista, ao fazer a crítica do social, sabe-se parte integrante dessa esfera, portanto, toda ação política está impregnada por um fundo de crítica de si mesmo e de sua classe, de uma herança que não se pode negar (cf. ADORNO, 1973, p. 67).

Para Adorno, mais do que Sartre ou Brecht, são escritores como Kafka e Beckett que instauram em suas obras a problemática do “compromisso” político assumido pela arte, porque “fazem explodir a arte por dentro”, pois “Aquele a quem as rodas de Kafka atropelaram um dia, para ele a paz com o mundo está tão perdida como a possibilidade de acomodar-se com a sentença de que o giro do mundo é ruim: o aspecto confirmativo inerente à comprovação resignada da supremacia do real é corroído” (ADORNO, loc. cit. p. 67).

Sartre, de acordo com Gilles Deleuze, acreditava que não bastava ao artista ter toda a liberdade de dizer. Para Sartre, a literatura *práxis* só é possível quando a arte adquire amplo terreno nas esferas sociais. Sua partilha só ocorre quando os homens que compõem a sua sociedade também são livres: “Desde o início Sartre concebeu o escritor sob a forma de um homem como os outros, dirigindo-se aos outros do ponto de vista único de sua liberdade. Toda sua filosofia se inseria num movimento especulativo que contestava a noção de *representação*, a própria *ordem da representação*” (DELEUZE, 2006, p. 108). Poder-se-ia dizer que a concepção de Sartre atravessou a realidade brasileira, sendo incorporada “antropofagicamente” às questões nacionais e, por essa mesma razão, adquiriu algumas particularidades históricas relacionadas com nossa origem colonial³⁵.

³⁵ Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização* (1992, p. 25), diz: “Em síntese apertada, pode-se dizer que a formação colonial no Brasil vinculou-se: economicamente, aos interesses dos mercadores de escravos, de açúcar, de ouro; politicamente, ao absolutismo reinol e ao mandonismo rural, que engendrou um estilo de convivência patriarcal e estamental entre os poderosos, escravista ou dependente entre os subalternos”.

No Brasil, essa demanda histórica instaurou “o controle do imaginário³⁶”, e fez parte de nossas fantasmagorias culturais. Estivemos atrelados a uma literatura documento, o que não permitiu grandes voos ficcionais a grande parte dos escritores nacionais, talvez pelas dificuldades que o escritor assimilou interiormente: seja pela consciência culpada, seja pela necessidade de responder às demandas que o cercavam externamente.

Essa problemática delinea as duas formas, até hoje não muito resolvidas, de os teóricos compreenderem o objeto literário ou as consequências do empreendimento didático para o imaginário criador do romancista, do poeta, em suma, do escritor. São elas “a arte pela arte” e a arte “comprometida” com a realidade ou a serviço de um ideário, como o foi o teatro de Brecht, por exemplo. Essas duas formas paralelas de compreensão das artes trouxeram, por consequência, o impasse entre técnica formal e compromisso social, o que provocou todas as “querelas” entre a vanguarda brasileira e a esquerda populista.

O “engajamento”, para o intelectual de esquerda brasileiro, significou assumir compromisso com a realidade nacional e, no Brasil ditatorial, documentar o acontecimento histórico trazendo as grandes massas para o centro, ou seja, dar palavra ao povo e fazer da literatura e das artes instrumento de denúncia e conscientização revolucionária e social.

Esse fantasma, que rondou a literatura brasileira, produziu essa espécie de consciência da culpabilidade nacional que Clarice Lispector tão veementemente expõe, coloca em cena, elabora e reelabora em suas obras, até o encontro final com Macabéa, com sua “Hora da estrela”. Essa consciência da “culpabilidade burguesa” está presente na realidade brasileira desde o início do engajamento cepecista, em 1962³⁷.

A questão antecede o manifesto cepecista e a concepção ufanista (Lembrar *Policarpo Quaresma*, de Afonso Lima Barreto) de nacionalismo gerado pela ideia de

³⁶ O termo, utilizado por Costa Lima, é empregado para avaliar a problemática da repressão da ficção na literatura ocidental do século VIII, que surge com o advento da razão em detrimento da poética (cf. COSTA LIMA, 1984).

³⁷ O manifesto do anteprojeto do Centro Popular de Cultura foi redigido em março de 1962, antecedendo, portanto, o golpe militar. Pode ser encontrado, em anexo, no livro *Impressões de viagens* (HOLLANDA, 1980, p. 121-144).

povo colonizado que necessita construir sua própria identidade libertando-se política, econômica e culturalmente dos seus colonizadores.

O CPC (Centro Popular de Cultura), que surge em meados do século XX, representou a vertente de esquerda empenhada em dar voz ao povo. Seu programa incluía forte estreitamento com as causas populares:

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. A “arte Popular Revolucionária” do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que via de regra marca as produções engajadas. (BUARQUE DE HOLLANDA, 1980, p. 19)

No entanto, como analisado por Hollanda, essa “saída conceitual” apenas explicitou as contradições existentes na sociedade brasileira (o paternalismo e o distanciamento existente entre o intelectual e o povo) instaurando, como resultado, uma poética didática e empobrecida. O panorama nacional, conturbado da época, coloca em cena as inúmeras contradições existentes na cultura brasileira (HOLLANDA, *ibid.* cf., p. 17-52).

O intelectual de esquerda não chega a alcançar as classes populares e vê suas pretensões revolucionárias diluídas em águas bem rasas: a produção didática e ingênua consumida por um “público já convertido” e disposto a consumir obras “engajadas” e “perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema” (HOLLANDA, 1980, p. 30).

O momento histórico no qual a autora publica suas obras da última fase é, portanto, bastante controvertido cultural e politicamente. São várias as demandas éticas, estéticas e políticas que surgem atreladas aos ares dos novos tempos. Está no auge, no panorama internacional, a guerra fria, a tomada de Cuba, Che Guevara, liberação sexual, maio de 68 na França; questionamentos em torno das universidades e da cultura popular; Vietnam; minorias; comunismo; socialismo e, especificamente no Brasil: ampliação do mercado editorial; além de novas tecnologias (como a TV); subdesenvolvimento; periferia; exasperação das contradições históricas entre a burguesia e o proletariado e subsequente implantação da ditadura militar acirrada a partir de maio de 68 com o decreto AI-5 e

a perda dos direitos individuais e políticos que trouxeram, em consequência, para o cenário nacional, o esvaziamento das utopias sociais e históricas.

De forma geral, os escritores brasileiros se depararam, nessa época, com uma demanda externa que procurava tornar a cultura instrumento de ação política e reforço do nacionalismo já latente desde o Brasil colonial, pois, uma crença comum, compartilhada por grande parte da intelectualidade da esquerda brasileira era, no período, a possibilidade de “dar voz ao povo” valendo-se da emancipação cultural como instrumento de ação e luta política.

Para Antonio Candido, por exemplo, o nacionalismo, base da questão, serviu de frente de luta tanto para a esquerda política, como para a direita, tangenciando os paradoxos e as contradições nacionais:

(...) na história brasileira deste século, têm sido ou podem ser considerados formas de nacionalismo o ufanismo patrioteiro, o pessimismo realista, o arianismo aristocrático, a reivindicação da mestiçagem, a xenofobia, a assimilação dos modelos europeus, a rejeição desses modelos, a valorização da cultura popular, o conservadorismo político, as posições de esquerda, a defesa do patrimônio econômico, a procura de originalidade etc., etc. Tais matizes se sucedem ou se combinam, de modo que por vezes é harmonioso, por vezes incoerente. E esta flutuação, esta variedade mostram que se trata de uma palavra arraigada na própria pulsação da nossa sociedade e da nossa vida cultural. (CANDIDO, 1995, p. 224)

Pelas reflexões de Antonio Candido, tornam-se perceptíveis as contradições que surgem a partir do ideário nacionalista fundador. A produção literária estava diante de um círculo fechado. Ela não deveria, conforme Antonio Candido, desleixar do aspecto técnico, mas também não poderia olvidar o seu compromisso com a realidade. Um ideal estético profundamente enraizado nas questões sociais direcionou o olhar da crítica e o próprio escritor se sentiu inserido ou distante de sua realidade histórica de acordo com esses pressupostos.

As causas do surgimento desse ideário estético eram bem precisas. No Brasil, alguns pares de relações podem ser apontados como modeladores de uma concepção da literatura como instrumento social: colonização, analfabetismo e subdesenvolvimento econômico, políticas paternalistas de governo e pobreza (fome, doenças, falta de moradia), vastidão territorial e diversidade cultural, ruralismo e urbanismo, fundação do nacional e independência política e cultural. A esses fatores juntam-se, nas décadas de 60-70, o regime ditatorial e a censura, que foram

antecedidos pelo regime ditatorial e totalitário de Getúlio Vargas e sua política populista.

O certo é que, na década de 1960, não estar comprometido com as massas significava ser considerado alienado ideologicamente, ou descompromissado com a realidade nacional. A participação em movimentos populares e a luta pela causa dos “excluídos”, nesse sentido, tornaram-se um imperativo para o intelectual e para o escritor.

Os aspectos mais interessantes desse dilema são os de continuidade e ruptura observados como recorrentes na literatura nacional: continuidade quando se pensa na origem documentária e biográfica do romance nacional, e ruptura quando se observa o cenário vanguardista representado, tanto pelo Movimento Modernista, na década de 20, como pela “esquerda delirante”, no momento “tropicalista brasileiro”, ocorrido nas décadas de 60-70, com a participação de Caetano Veloso, Cacaso, Glauber, entre outros escritores, artistas e intelectuais que retomaram a “antropofagia modernista” propondo novos paradigmas e estratégias culturais, políticas e econômicas ancoradas no presente histórico.

O fato é observado por Silvano Santiago, no artigo fragmentário e contundente “As escrituras falsas são”. No referido artigo, Santiago torna o território do grileiro metáfora da literatura pós-64 (não esquecer que um dos problemas fundamentais no Brasil é, ainda hoje, a Reforma Agrária). O sem-terra metaforiza o espaço do escritor que precisa avançar em direção ao território alheio para dismantelar a própria ideia de território e alcançar outros voos literários (SANTIAGO, 1989, p. 304).

O cenário é controvertido. Flora Süssekind, ao analisar, “no calor da hora”, a literatura e as formas que a cultura brasileira adquirem nas décadas de 1960-70, além de compor o cenário da época, faz algumas observações interessantes. Para Flora não é apenas a censura que determina os rumos da literatura nacional nesse período, mas nossas raízes documentárias, nacionalistas, que se conjugam com as vanguardas, mas retrocedem, no conjunto, ao seu formato original, sem grandes voos do imaginário ficcional.

De acordo com Flora Süssekind, o recalque da ficcionalidade (que retorna na década de 70), em prol de um texto predominantemente documental, deve ser visto

como uma armadilha porque, mesmo quando pretende elaborar o seu avesso e adentrar pelo fantástico, a procura pela denúncia do real empírico coloca a literatura como que suspensa entre dois gumes cortantes:

Se a cooptação é a cara-metade da censura, o mesmo se pode dizer das relações entre as parábolas e reportagens romanceadas. Enquanto a censura trabalha por supressão, negação, e a cooptação pelo incentivo a uma produção dirigida, no terreno literário se pode dizer que o texto parajornalístico exige objetividade, ligação direta entre as imagens e seus significados, corte dos “excessos” ficcionais, e que o fantástico, ao contrário, trabalha com o barroquismo, os circunlóquios, imagens e palavras em constante proliferação. Aparentemente procedimentos diferentes: um sinal de menos para a linguagem, de um lado; um sinal de mais para as “figuras” literárias, de outro; negação ou proliferação. Quando, no entanto, tal proliferação está a serviço de uma chave mestra referencial e não de uma pluralidade de significados, trata-se unicamente de “vontade de verdade” dos naturalistas com outra roupagem. (SÜSSEKIND, 2004, p. 104-5)

A opção de Lispector não é pelo realismo fantástico, que esteve em voga pela época, mas, ao se defrontar com a problemática de uma escrita “comprometida com o social”, também não se deixa abocanhar pelo parajornalístico. Muito embora escreva crônicas para jornais, o espaço é utilizado pela escritora para questionar até mesmo o mito de objetividade exigido pelo suporte.

Nesse sentido, a escritora retoma a questão social abordando-a pelas bordas, pelos desvios, pelas metáforas e alusões, questionando exatamente esse local do excluído, do *outro*, como entidade banida do social e, principalmente, problematizando as consequências que o compromisso com a sociedade e com sua realidade histórica trouxera para as artes em geral.

É a linguagem e o trabalho com a linguagem que predominam em Lispector, assim como ocorre nos romances de Guimarães Rosa e, antes mesmo, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Machado de Assis, fato já anunciado no ensaio inicial que Candido escreve sobre a autora (cf. CANDIDO, 1977).

A preocupação pessoal com uma participação ativa é, portanto, demandada pelo histórico e incomoda a autora, como pode ser observado em suas crônicas. O incômodo é sentido como impossibilidade de uma ação representativa atrelada ao realismo nacionalista, o que é atestado por sua amiga Olga Borelli:

Outra quase obsessão de suas conversas: o não saber expressar-se de um modo literário sobre o “problema social”. Coisa que, de resto, seu romance *A hora da estrela* veio desmentir. A verdade, porém, é que tudo o que se refere à questão social sempre esteve presente em sua vida. Ela jamais conseguiu apagar da memória a imagem da miséria nordestina, ou melhor, a pobreza do Recife, principalmente a que até hoje se concentra nos mocambos dos mangues recifenses. Ela própria dizia que os problemas da justiça social despertavam nela um sentimento tão básico, tão essencial que não conseguia escrever sobre eles. Era algo óbvio. (BORELLI, 1981, p. 53)

O testemunho de Olga Borelli é importante por várias razões. A principal: revela algo que não estando explícito na literatura de Lispector, prioritariamente, melhor dizendo, não sendo observado pelos críticos de sua obra, perturba-a profundamente. O excluído, a miséria nacional, as políticas culturais, são problemas que sua literatura retoma, no viés urbano, mas tendo um tom que desafina diante do ideário nacionalista fundador.

O fato mesmo de Olga Borelli colocar em relevo uma “obsessão” nas conversas pessoais com a autora, ressaltando o papel importante de sua última obra, *A hora da estrela*, também é significativo. É significativo porque revela essa demanda externa como preocupação interna pessoal e vivencial expondo, ao mesmo tempo, claramente, pelo sintomático da explicação, o impasse da autora diante dessa realidade em “estado de calamidade pública”. A autora foi interpelada nesse sentido ou o seu testemunho não teria um caráter tão explícito de “justificativa” e de explicação a ser dada diante do fato literário.

Não bastasse, o capitalismo “selvagem” provocou uma avalanche de ideários humanistas que muito desagradaram Lispector, justamente pela disjunção que se avolumava, a olhos vistos, entre o ideário e a *práxis* do real. Esse ideário é problematizado em várias das suas crônicas, por vezes de maneira sutil e, por vezes, de forma explícita.

Na crônica publicada em 14 de setembro de 1968, dois títulos estão interpostos – “Escrever” e “Fatura e carência”³⁸. No primeiro fragmento, Lispector descreve o sentimento da escrita como “Maldição que salva”:

³⁸ É interessante observar que, Clarice Lispector, nas crônicas de *A descoberta do mundo*, opta pelo fragmento. Quase sempre um fragmento é acompanhado por outro aparentando não haver entre eles nenhuma relação. Mas, no conjunto, o fragmento acaba dialogando com o anterior ou posterior. Vilma Arêas observa que sua escrita, mesmo nos romances, é toda recorrente (ARÊAS, 2007).

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício poderoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim a mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos. Lembro-me agora com saudades da dor de escrever livros. (LISPECTOR, 1999, p. 134-5)

A maldição de escrever é vista paradoxalmente como salvação que abençoa “uma vida não abençoada”. A maldição que salva não é “doação fácil”, se compreendermos que o processo de constituição da literatura passa pela doação do escritor, pelo profundo doar-se ao tempo que ultrapassa o seu próprio tempo, ou seja, pelo intempestivo sentido dentro de seu presente histórico. Clarice, na crônica “Doar a si próprio”, diz:

Tendo lidado com problemas de enxerto de pele, fiquei sabendo que um banco de doação de pele não é viável, pois esta, sendo alheia não adere por muito tempo à mão do enxertado. É necessário que a mão do paciente seja tirada de outra parte de seu corpo, e em seguida enxertada no lugar necessário. Isto quer dizer que no enxerto há uma doação de si para si mesmo. Lembrei-me de outra doação a si mesmo: a da criação artística. Pois em primeiro lugar por assim dizer tenta-se tirar a própria pele para enxertá-la onde é necessário. Só depois de pegado o enxerto é que vem a doação aos outros. Ou é tudo misturado, não sei bem, a criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Não quero saber muito. (LISPECTOR, 1999, p. 304)

O “doar a si próprio” é, também, metáfora da enxertia textual, no sentido de inscrição e de transição entre texto e contexto, autor e leitor. Essa transição é realizada a partir de um duplo movimento realizado entre a pele do escritor e a pele do leitor, daí a ressalva: “doar-se” para o outro, para enxertar onde é necessário (urgente), só é possível depois de “pegado” o enxerto no próprio corpo. Ou seja: escrever é tanto uma doação do corpo ao próprio corpo (do autor para si mesmo), como uma doação ao outro (o corpo leitor), “tudo misturado”, mas que só se torna possível quando o enxerto “pegou” na pele do escritor. O texto é corpo que se

enxerta em outro corpo. Escrever, criar, é também doar e passar pelo afeto do corpo.

O diferencial entre escrever para jornal e escrever romances também é delineado. Para Clarice Lispector, a escrita para jornal, aparentemente, não traz como exigência essa busca dolorida da escrita. Entretanto, há um jogo, em suas narrativas, entre a escrita para o jornal e a escrita para romances (e contos), que provoca os limites e as fronteiras entre a linguagem literária e a linguagem jornalística, ou seja, há todo um trabalho de fruição entre e dentre limites textuais.

Esse jogo pode ser muito bem percebido pela intensa transição de textualidade inter e extratextuais que sua literatura da época produz. As crônicas tranbordam o espaço jornalístico de várias maneiras, tornando impossível distinguir o que foi originado primeiro: a escrita publicada no jornal ou a escrita publicada no livro. Se essa transição pode significar uma “economia”, ou aproveitamento do residual, isto não dilui a importância dessa “ciranda de textos” intensa que leva Vilma Arêas, ao observar esse trânsito a partir da leitura de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a comentar sobre as dificuldades estéticas que o fato provoca:

Resumindo: o que me interessa frisar é que de certo momento em diante um novo estatuto de texto literário está em jogo, se é que não queremos interpretá-lo segundo uma espécie nova de folhetim jornalístico, talvez um antifolhetim que mantivesse o vínculo pela inversão, pois o suspense exigido pelo gênero é substituído pela exigência da investigação detetivesca que trouxesse à tona um *óbvio* extraviado talvez pelos tempos modernos. De outro ângulo, nas mãos de nossa autora a crônica é feita de restos de outros textos – ficção, cartas, pedaços de entrevistas, retratos etc. – que rodopiam no espaço do jornal; com a consequência de que juntos eles perturbam qualquer decisão a respeito de compreensões estéticas. Fluindo a contrapelo mas comprovando a tese, e desta vez o jogo é ficção *versus* ficção, em *Uma aprendizagem* encontramos frases que recordam outras, de livros anteriores de Clarice. (ARÉAS, 2005, p. 38)

De acordo com Vilma Arêas, “as frases recordam outras”. E recordam como se fosse uma intensa repetição do mesmo, mas repetição que enxerta, em sua iterabilidade, a diferença. Não se atendo ao gênero, Lispector produz uma escrita que apela para o hibridismo nada facilitador. É no jornal que a escrita que expõe um diferencial entre linguagem jornalística e linguagem literária se produz. É para o leitor que a explicação está voltada. O diálogo entre linguagem jornalística e linguagem literária, com o explícito e com o não explícito da escrita, coloca em causa a linguagem, sua economia do texto estando em contraposição com certa

concepção da linguagem jornalística facilitadora, direcionada para as massas. Problemática que Lispector retoma, constantemente, durante todos os anos em que escreve para o *Jornal do Brasil*.

A crônica “Fartura e carência” tem início com a afirmação de um “súbito cansaço” que se transforma em “raiva”:

Mas o pior é o súbito cansaço de tudo. Parece uma fartura, parece que já se teve tudo e não se quer mais nada. Cansaço dos Beatles. E cansaço também daqueles que não os são. Cansaço inclusive da minha liberdade íntima que foi tão duramente conquistada. Cansaço de um amar o outro. Melhor seria o ódio. O que me salvaria dessa impressão de fartura – é uma fartura ou uma liberdade de que está sendo inútil? – Seria a raiva. Não um tipo de raiva amorosa que existe. Mas a raiva simples e violenta. Quanto mais violenta, melhor. Raiva dos que não sabem de nada. Raiva dos inteligentes do tipo que *dizem coisas*. Raiva do cinema novo, por que não? E do outro cinema também. Raiva da afinidade que sinto com algumas pessoas, como se já não houvesse fartura de mim em mim. E raiva do sucesso? O sucesso é uma gafe, é uma falsa realidade. A raiva me tem salvo a vida. Sem ela, o que seria de mim? Como suportaria eu a manchete que saiu um dia no jornal dizendo que cem crianças morrem no Brasil diariamente de fome? A raiva é minha revolta mais profunda de ser gente? Ser gente me cansa. E tenho raiva de sentir tanto amor. Há dias que vivo de raiva de viver. Porque a raiva me envivece toda: nunca me senti tão alerta. Então vou querer tudo, tudo! Ah como é bom precisar e ir tendo. Como é bom o instante de precisar que antecede o instante de se ter. Mas ter facilmente, não. Porque essa aparente facilidade cansa. Até escrever está sendo fácil? Por que é que eu escrevia com as entranhas e neste momento estou escrevendo com a ponta dos dedos? É um pecado, bem sei, querer a carência. Mas a carência de que falo é tão mais plenitude do que essa espécie de fartura. Simplesmente não a quero. Vou dormir porque não estou suportando este meu mundo de hoje, cheio de coisas inúteis. Boa noite para sempre, para sempre. Até sábado que vem. E não me respondam: não quero ouvir a voz humana. E se suportar a minha voz se despendido é porque ela piora de muito a minha raiva. Só uma raiva, no entanto, é bendita: a dos que precisam. (LISPECTOR, 1999, p. 134-5)

A “fartura” (aquilo que se tem em excesso) é aparentemente contraposta com a “carência” (aquilo que falta). As duas palavras, no entanto, encaminham para uma percepção da relação que Lispector estabelece entre escrever e realidade histórica. O que já está indiciado no fragmento anterior, publicado no mesmo dia, “Escrever”.

Na “fartura” está o fácil de uma escrita confeccionada com “a ponta dos dedos”, de uma escrita maquinal portadora de uma lógica temporal que procura captar o presente. Aparentemente, essa lógica está presa a uma rasura. O corpo que escreve no jornal não é visceral, ou não envolve o *pathos*, a paixão. Entretanto,

essa mesma lógica é posta em causa, pois não é porque se escreve para um jornal, diz a autora em outro texto³⁹, que deve facilitar-se a escrita para o leitor.

Na crônica em questão, o “cansaço de tudo” é seguido, por ser motivador, por um desgaste do “humano” e trava relações com várias sequências dispostas na narrativa: o cinema novo, o cinema comercial, Beatles, fama, sucesso. São os ícones da época e da cultura brasileira. É também o início do Movimento Tropicalista e de uma percepção da realidade brasileira empobrecida e carente (fome).

Sua aspereza é aguda e o mote da “carência” assume sua maior força quando aparece a referência à manchete do jornal: “cem crianças que morrem de fome”, o que é visto como insuportável. A carência (que se relaciona com a fome) está contraposta com a facilidade aparentemente apaziguadora da linguagem, pois é na linguagem da fatura que a ira raivosa “toma” o narrador para declarar o insuportável - a morte de crianças – uma violência que arromba o texto e que não possibilita nem o humanismo facilitador nem a escrita criadora, mas que exige, contraditoriamente, a elevação do estético e a superação das dicotomias mais profundas do social.

O humano é enfatizado pelo seu teor maniqueísta e manipulador do “*outro*”, do direito do *outro* de “vingar” a sua vida, o que Clarice passa a colocar em xeque nas crônicas da época. Para Lispector, a palavra “humanismo”, muito utilizada naquele momento histórico, vai se tornando vazia de sentido e, ao mesmo tempo, adquire um significado pejorativo, de acomodação, resignação e obediência aos “padrões morais”, à norma social⁴⁰.

O humanismo enjoativo, que beira ao paternal, e que é recusado por Clarice Lispector, sobrepõe o texto e evidencia, sob o signo da ira, da dor e da revolta não resignada, o questionamento da pobreza, do real, da linguagem e do humanismo feito para pobres, para apaziguar a consciência (do leitor, do escritor, do intelectual, dos abastados, de si própria). Nesse aspecto, o que se coloca em causa é o

³⁹ Em “Fios de seda”, Clarice cita e comenta um texto de Henry James dizendo que ele é “hermético e claro”. E pergunta: “Citando James estarei me tornando hermética para os meus leitores? Lamento muito. Eu tenho que dizer as coisas, e as coisas não são fáceis”. Na frase seguinte, ironicamente, dá um conselho ao leitor: “Leiam e releiam a citação”. (LISPECTOR, 1999, p. 194). Essa referência ao hermetismo/claro de James é elucidativa do processo criador da autora e de sua busca. Ela faz um chamado ao leitor: leia com atenção. Não desista de compreender.

⁴⁰ Ela refuta este “humano bonzinho” em crônica da época: “Essa tendência atual de elogiar as pessoas dizendo que são “muito humanas” está me cansando. Em geral esse “humano” está querendo dizer “bonzinho” “afável”, senão meloso”. (LISPECTOR, 1999, p. 70).

“humanismo” populista e histórico brasileiro e a redução da cultura, da literatura e das artes a mero artefato ou comércio fácil, feito para venda, para ser compreendido e logicamente consumido pelo mercado cultural em sua maioria composto por um gosto “ralo” e já viciado pelo círculo mercado/consumidor/estética para as massas⁴¹.

No mesmo nível, o ideário do pobre, pregado pelo cristianismo (a salvação no céu e a resignação), é posto em causa. “Só a raiva de quem precisa é sagrada” afirma, no final, a persona narradora. Poder-se-ia acrescentar a essa afirmativa o que fica como instigador: a revolta legítima deve ser sentida por aquele que é despojado de seus direitos e prioridades fundamentais. Somente essa “revolta” legitimada faz retroceder o ressentimento negativo do *desejante social*⁴². Mas como é possível a legitimidade de uma revolta para um povo que passa fome? Aqui, lembramos a estética de Brecht: primeiro a barriga, depois a moral.

O mesmo pensamento é observado por Luis Costa Lima, no já referido ensaio *Por que a literatura* (1966). Discorrendo sobre o papel da literatura na década de 60, Costa Lima percorre três romances fundamentais no panorama literário brasileiro da época: *São Bernardo* (Graciliano Ramos), *Grande sertão veredas* (Guimarães Rosa) e a *A paixão segundo G. H.*, romance que Lispector publica em 1964. A pergunta, por que a literatura, que permeia suas análises, é pensada pelo ângulo de cada uma dessas obras, no que elas trazem de efetivo para a compreensão do problema de “um lugar” para a literatura no Brasil e sobre qual a função da literatura diante do presente histórico.

De acordo com Costa Lima, Lispector problematiza, em *A paixão*, exatamente o que podemos inferir na escrita da crônica “Fatura e carência”: Deus e o humanismo são redefinidos de acordo com uma lógica que os trazem para o centro do cotidiano, da experiência de vida dos homens na terra, descartando, a autora, o modismo hipócrita⁴³: “a distinção do que dentro do homem é o homem, não se

⁴¹ Essa mesma problemática do mercado/consumo das letras é observada por Reguera na leitura que faz de *A via crucis do corpo* (REGUERA, 2006), quando comenta sobre a estética de mercado recusada por Clarice Lispector.

⁴² Utilizamos o termo “desejante social” como forma derivativa (apropriação nossa) de *máquinas desejantes*. No caso, pensamos nas raízes coloniais, na escravatura e na pobreza como esferas que adentram o *corpo sem órgãos* do escritor para travar seus embates com as “máquinas sociais”. O ressentimento é sempre observado como negativo, “falta”. É o “desejante” que é truncado pelo ressentimento reativo, não produtor de “desejo”, “vontade” e “potência”.

⁴³ O humanismo hipócrita seria aquele apregoadado tanto pela igreja como pelas políticas da esquerda e da direita mais ufanista.

confundindo o seu núcleo com as idéias humanizantes das épocas, é imprescindível para o desenvolvimento de uma filosofia da *práxis*, que elimine a hipocrisia, aceitando sujar as suas mãos” (LIMA, 1966, p. 121). Seria esta a concepção de uma “*mística ao revés*” na obra *A paixão segundo G. H.*⁴⁴.

“Aceitar sujar as mãos” significa exatamente não aceitar a hipocrisia das ações humanitárias pacificadoras. A análise de Costa Lima é feita com reservas, porque salienta que a problemática é apresentada por Clarice Lispector de forma abstrata, o que se deve à sua “visão intuitiva”, que dificultaria, até aquele momento, a sua radicalização no espaço de uma literatura que se articulasse com uma filosofia *práxis*.

As reservas feitas por Costa Lima são revistas por ele posteriormente, em *Vida e mimesis*, obra publicada em 1995, como o próprio autor assinala, com “a distância de 28 anos”. Para Costa Lima, o resultado do seu primeiro livro é irrisório e traz uma visão “absolutamente deformante” da obra de Clarice Lispector. Costa Lima se pergunta: “por que o aspecto político haveria de ser diferenciado e destacado do composicional?” E responde: “(...) porque de antemão impunha à obra uma exigência que ela teria de responder. Não que desconhecesse a importância da obra maior de Rosa ou que isso justificasse objeções que fazia ao romance de Lispector. Tal exigência, entretanto, determinava a maneira como me aproximava dos autores e tornava a visão estrábica e apenas encobria a inexperiência do analista” (LIMA, 1995, p. 25-6).

É, no entanto, partindo desse nível de abstração que sua arquitetura da palavra move os signos em direção ao desfalecimento de uma concepção da literatura a serviço de “algo”. A escritora conjuga os dois movimentos da arte: aquela que está comprometida com o social e aquela que se fecha sobre si mesma, mas não gera nenhuma facilidade nesse movimento oscilatório. Muito pelo contrário.

Para Lispector, justamente pelo intenso questionamento que realiza em torno da linguagem transitiva e intransitiva e pela preocupação com “a partilha do social”, pela literatura, o caminho não pode ser o da limitação da literatura ao documental,

⁴⁴ Não é a ascense pela via da redenção, do espírito, mas o retorno ao cotidiano, à unidade do presente, ao incontornável da vida presente, que marca a personagem G. H. A experiência mística de G. H., tão observada, é também uma busca pela encarnação no “presente”. Trata-se de uma busca pelo homem na terra e não no céu (LIMA, 1966, p. 125).

ou aquele requerido pela linguagem facilitadora. Daí sua interrogação constante sobre o hermetismo da linguagem se contrapondo a uma facilidade languageira que, dizendo muito, pouco diz, porque não coloca em causa o seu próprio desgaste provocado pelo utilitarismo facilitador de uma comunicação meramente transitiva.

Assim, por um lado, a exigência de uma escrita facilitada, direcionada para um grande público massificado, é questionada e, por outro lado, o que se pode observar é que a opção pela ação prática, participação em comícios e movimentos populares e a ação pela palavra, colocando as letras a serviço de uma construção do nacional, no Brasil, sempre passou por uma dicotomia explícita entre teoria e prática. Essa dicotomia não escapa ao pensamento agudo e sensível da escritora brasileira.

Jacques Rancière, ao falar sobre a partilha da literatura e sua inserção no social, propõe uma metáfora: “O louco da letra”. Essa metáfora, projetada a partir da leitura de Dom Quixote, inscreve o espaço da literatura no espaço político. É o princípio da disjunção que a organiza. O princípio de realidade é posto em causa, assim como a relação “convencional, institucional, entre realidade e ficção” (RANCIÈRE, 1995, p. 40).

Sua exigência está atrelada ao mito forte dessa verdade que é desmantelada na ordem do corpo social. Para Jacques Rancière, não é pela inclusão de construções da linguagem popular ou pela mimese que a literatura se inscreve na era democrática, mas pelo “poder de refiguração das formas da literaridade”. O escritor está destinado ao encerramento nessa disjunção, mas para sempre buscar, nesse processo, “o desejo de dar à letra o seu verdadeiro corpo” (RANCIÈRE, *ibid.* p. 102).

Ainda na década de 40, logo após a publicação de *Perto do coração selvagem*, sob o jugo de uma história mundial em “estado de calamidade”, e ao final da Segunda Guerra Mundial, morando no exterior, Clarice Lispector escreve para as irmãs e para os amigos que estão no Brasil:

O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram intimamente para mim a um certo ponto em que eu tenho de saber como encará-las, quero dizer, a situação da guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei como revolta. 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. (apud. GOTLIB, 1995, p. 222)

Clarice, naquele momento, estava distante do país. A declaração, no entanto, mostra algo em ebulição, que remete ao país de origem, pois Lispector sempre acompanhou os acontecimentos brasileiros, como se pode perceber pelas cartas que troca com amigos, especialmente com Fernando Sabino (cf. SABINO, 2003)⁴⁵.

A angústia, que demonstra sentir, também aponta para uma percepção de mundo que é, acima de tudo, global. Chama a atenção, nesse pequeno fragmento, o impasse inicial sentido pela autora diante dos fatos históricos, e as exigências que são feitas à sua literatura já naquela época. Exigências que se traduzem por imperativos internos do escritor (éticos) que, por sua vez, são provocados pelos fatores externos (a realidade histórica).

Os fatos do mundo chegam a uma ebulição, provocam a revolta, mas a pergunta é: qual o caminho? Qual o caminho literário (se há um caminho) para interferir no real, para transformá-lo? Uma questão ética que é constantemente revista e repensada pela intelectualidade, não só brasileira ou latino-americana, e que está presente na própria obra da autora. Caracteriza esse fragmento outra questão assente na cultura brasileira e que é apontada por Antonio Callado em seminário realizado no Centro de Estudos Latino-Americanos, em 14 de fevereiro de 1974:

⁴⁵ Muitas destas cartas, de acordo com Evando Nascimento, passam a ser “lugar ativo de uma produção escritural e frequentemente tratam dos livros publicados ou por publicar”. Para Evando Nascimento, “Ocorre aí a escrita de um impossível romance a quatro mãos. Um caso de amor não realizado – pelo menos ao que se saiba – entre escritores e que passa antes de qualquer outra coisa pela própria literatura. São pequenas políticas de subjetivação em que não há nenhuma inocência: a colaboração entre Sabino e Clarice demonstra claramente o quanto o destino de um romance depende da vida de quem escreve” (NASCIMENTO, 2004, p. 47).

Integrantes de uma diminuta classe média num continente que apóia todo o seu peso sobre as massas, nossos autores têm se sentido na maior parte do tempo numa posição pouco confortável, perplexos com a vastidão e a agressividade do mundo à sua volta e com seus governos. Estes governos fortes, que parecem estar voltando em massa, impõem uma espécie de ordem brutal sobre o continente. Mas que tipo de ordem artística poderia ser imposta? Uma ordem que ainda precisa de certo tato e sutileza, mas é a única possível no momento. Com exceção de uma revolução drástica, como a cubana, a estrutura de poder da América Latina parece inabalável. E, diante desse fato, autores e pensadores aparentemente acreditam que não têm muito o que fazer, sendo parte, como realmente são, da pequena minoria que forma uma fração da nossa pequena classe média. (CALLADO, 2006, p. 43)

A pergunta e a resposta de Callado -, “Mas que tipo de ordem artística poderia ser imposta?”. E a resposta: “Uma ordem que ainda precisa de certo tato e sutileza, mas é a única possível no momento” -, é recorrente naquele momento histórico e permaneceu como uma ferida aberta para boa parte da intelectualidade latino-americana.

Essa descrição da impotência sentida pela intelectualidade, e que está acompanhada por uma perplexidade desolada, vem de encontro ao sentimento descrito por Clarice Lispector:

Um dos meus filhos me diz: “Por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais?” Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos só vou até certo ponto. É fatal, numa coluna que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha. Já falei com um cronista célebre a este respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, quando em 11 livros publicados não entrei como personagem. Ele disse que na crônica não havia escapatória. Meu filho, então, disse: “Por que você não escreve sobre vietcong?” Senti-me pequena e humilde, pensei: que é que uma mulher fraca como eu pode falar sobre tantas mortes sem sequer glória, guerras que cortam da vida pessoas em plena juventude, sem falar nos massacres, em nome de quê, afinal? A gente bem sabe por quê, e fica horrorizada. Respondi-lhe que eu deixava os comentários para um Antônio Callado. Mas, de súbito, senti-me impotente, de braços caídos. Pois tudo o que fiz sobre vietcong foi sentir profundamente o massacre e ficar perplexa. E é isso que a maioria de nós faz a respeito: sentir com impotência revolta e tristeza. Essa guerra nos humilha. (LISPECTOR, 1999, p. 284)

Nesse texto, o sintomático são os sentimentos de impotência, revolta e tristeza que são emblematicamente retomados em suas crônicas. A referência feita a um acontecimento histórico serve como embreagem para que a autora exprima o que sente a respeito da realidade e da própria utilização da literatura como *práxis*.

Se o sentimento é pessoal, a reflexão não o é e abrange toda uma comunidade alijada do seu poder de atuação soberana sobre o mundo da vida.

A pergunta do filho é um mote para a “acusação” de personalidade (já observada por Álvaro Lins) e que também a incomoda. A indagação feita pelo filho também é significativa. É um garoto que “acusa” a mãe de escrever sobre sua personalidade, mas a pergunta já lhe tinha sido feita por jornalistas e é questionada pela própria autora desde quando começa a escrever crônicas⁴⁶.

Antônio Callado, escritor que, como Clarice, trabalhou em jornais da época, no fragmento citado fala sobre a função do intelectual diante do presente histórico, atentando para esse “chamado” direcionado ao literário. Note-se que a preocupação central do escritor, representativo do romance alegórico e documental⁴⁷, que surge nos anos 60-70⁴⁸, é a realização de um projeto estético e político fundamentalmente ancorado pela urgência de refletir sobre a realidade brasileira e latino-americana.

Para Callado, era preciso, no jornalismo praticado, ou na literatura da década de 70, uma opção clara pela ação e pela integração com as lutas populares e suas reivindicações. A censura impera em seu aspecto mais difuso e complexo de capturar. A economia, numa sociedade capitalista, capitaneia a lei do mando e do desmando.

Referindo-se a um episódio ocorrido em 1974, sem eleger nomes, Callado comenta a censura sofrida por uma peça de Chico Buarque de Holanda, pela época, já reconhecido como músico e compositor. Embora não diga o nome da peça teatral referenciada, é claro que Callado está se referindo à peça *Calabar – elogio da traição*, produzida por Chico Buarque e Rui Guerra⁴⁹. Se a peça é proibida pela censura, o tom utilizado pelo escritor é de denúncia.

⁴⁶ Clarice Lispector diz: “Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma. Falei nisso com um amigo que me respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade. Mesmo quando não é por dinheiro, a gente se expõe muito” (LISPECTOR, 1999, p. 29-32).

⁴⁷ O ensaio de Antonio Candido, já referendado neste trabalho, descreve exatamente essa opção pelas trilhas do jornalismo documental, pela fusão de gêneros, pelo confessional, que é retomado no Brasil nas décadas de 1960 e 70. (cf. CANDIDO, 1989, p. 2009).

⁴⁸ Sobre o autor, ver Davi Arrigucci (1979), Regina Dalcastagnè (1996), etc.

⁴⁹ A peça, como Antonio Callado esclarece, foi montada e posteriormente censurada, causando enorme prejuízo aos produtores. (2006, p. 34).

Na continuidade de sua descrição da realidade brasileira afetada pela censura, Antonio Callado remete a outros antecedentes da literatura latino-americana: a exclusão do pobre, na literatura, que ocorre desde “o primeiro século de sua existência”. O comentário de Callado é relevante e muito bem apanha, no concreto de sua experiência de homem do seu tempo, empenhado na denúncia das calamidades do contemporâneo, o tom da época:

A literatura latino-americana me parece bastante fraca no que diz respeito a livros sobre pobres. Ou, por falar nisso, em obras sobre escravos. A escravidão no Brasil durou desde o primeiro século de sua existência – o século XVI – até o ano de 1888, mas nunca produziu nem mesmo algo como, digamos, *A cabana do pai Tomás*. Com a brilhante exceção de um jovem poeta do século XIX, Castro Alves, que morreu quando tinha 24 anos e que escreveu poemas românticos e exaltados lamentando a sorte dos negros, os escravos brasileiros só apareceram na nossa literatura no âmbito das comédias ou em capítulos mais cômicos de alguns romances do século XIX. (CALLADO, 2006, p. 35).

No texto de Callado, a pobreza e a censura são apresentadas como relações de diferenças, mas de diferenças que se produzem a partir de uma aproximação, de uma semelhança, pois além da pobreza denunciada como ausente na literatura brasileira, o que ressoa nessa descrição é a percepção da censura e da opressão social como inerente e antecedente aos fatos históricos traumáticos instaurados pelo movimento militar e seu acirramento com a implantação do AI-5.

Nesse sentido, o escritor nacional é visto como alheio e já, de antemão, enfraquecido diante da ideologia da classe dominante⁵⁰. Entretanto, há um determinismo que provoca essa urgência do presente histórico, a precisão de deslindar a realidade e a necessidade de problematizar essa realidade “por dentro”, como demonstram muitas das obras de Antonio Callado.

O diferencial surge, em Clarice Lispector, quando a problemática é trabalhada a partir da sintaxe da palavra, de seu questionamento sobre e em torno da

⁵⁰ Barthes, em *O prazer do texto*, afirma: “Diz-se correntemente: “Ideologia dominante”. Esta expressão é incongruente. Pois a ideologia é o quê? É precisamente a idéia *enquanto ela domina*: a ideologia só pode ser dominante. Tanto é justo falar de “ideologia da classe dominante” porque existe efetivamente uma classe dominada, quanto é inconseqüente falar de “ideologia dominante”, porque não há ideologia dominada: do lado dos “dominados” não há nada, nenhuma ideologia, senão precisamente – e é o último grau de alienação – a ideologia que eles são obrigados (para simbolizar, logo para viver) a tomar de empréstimo à classe que os domina. A luta social não pode reduzir-se à luta de duas ideologias rivais: é a subversão de toda ideologia que está em causa” (BARTHES, 1999, p. 44-5).

linguagem. É o que percebe a leitura crítica de Antonio Candido, já referendada, quando diz que em sua obra (de Clarice Lispector) o tema é levado a termo pelo intenso trabalho com a linguagem⁵¹. É o que reafirma Silviano Santiago ao dizer que “A literatura de Clarice, na sua radicalidade inaugural, se alimenta da palavra, é “um mergulho na matéria da palavra”, ou seja, ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe” (SANTIAGO, 1997).

Lispector, na crônica “O verdadeiro romance”, faz uma afirmativa importante que retoma as palavras dos críticos referenciados acima:

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

A escrita é abordada como descoberta, processo e pesquisa. Ela está em “proximidade com o pensamento”, colada ao pensamento. Ela se “lança” na escrita perseguindo os seus próprios pensamentos, daí a ambiguidade entre a “escrita com as pontas do dedo” e a escrita “das entranhas”. A diferenciação revela uma dupla disposição. Ela questiona os paradigmas que norteiam a linguagem jornalística e o “olhar do leitor” de jornal.

O escritor, por outro lado, não procura uma linguagem. Ele *devém*⁵² linguagem. Ele procura o centro do universo em seu micro universo sem, no entanto,

⁵¹ O que nos importa é assinalar o diferencial que há entre o projeto estético e político de Antônio Callado e o projeto estético e político de Clarice Lispector, portanto, somente a título de apresentação do problema, em Clarice Lispector, descrevemos alguns aspectos da obra do autor. Os caminhos trilhados, a forma de composição das obras é diversa, mas há, tanto em Callado, como em Clarice, uma problematização das formas de composição e captação da realidade, muito embora Callado tenha o projeto mais explícito de proximidade e comprometimento com a realidade histórica.

⁵² Em diálogo com Claire Parnet, Gilles Deleuze explica: “Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Também não há dois termos intermutáveis. A questão “o que é que tu devéns” é particularmente estúpida. Porque à medida que alguém devém, aquilo que devém muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE, 2004, p. 12).

aderir a nenhuma forma fixa: processo e não modelo estático (o romance clássico). É o trabalho com a palavra, que procura captar o indizível, o inominável, que torna a literatura de Clarice Lispector estranha ao “romance clássico” e, também, aparentemente não “compromissada” com o presente histórico. É esse mesmo trabalho de busca da palavra que a aproxima, por exemplo, de Samuel Beckett, Joyce, Machado, Guimarães, etc.

Esse trabalho com a palavra é referenciado pela própria autora, em *A hora da estrela*, quando o narrador/escritor Rodrigo S. M. se prepara para escrever sobre a nordestina despossuída:

Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade da minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto. (LISPECTOR, 1998, p. 23)

Na fala do narrador-escritor Rodrigo há todo um programa narrativo que pode ser percebido nas palavras enunciadas pelos críticos citados e que também ecoa nas palavras de Antonio Callado. As mazelas sociais, históricas, parecem fazer sucumbir o projeto escritural, ou revolucionário, de deslocação, que a literatura de Lispector propõe.

Ele, o escritor, está recluso no silêncio, destinado ao silêncio e, contraditoriamente, inserido no maquinismo que o sufoca (de poder, por exemplo). Em Clarice, o empobrecimento encenado, de ator, acaba por pontuar a problemática brasileira de “uma literatura para pobres”. Malabarismos da autora para dizer, com seu “instrumento de escritor”, que a literatura só pode se afirmar em si mesma, palavra, sintaxe, ritmo, e que, é exatamente nesse ponto, quando atinge esse grau, que ela, a literatura, mais se aproxima da realidade. É quando o signo move outros signos, mas se identifica consigo mesmo, com sua potência singular, que a literatura interfere no mundo e inverte o “olhar” do leitor revirando seu universo por inteiro.

O projeto literário é acentuadamente diferente do desenvolvido por Callado. É o que a própria autora assinala (“deixo o comentário para o Antonio Callado”). No entanto, ela não deixa o comentário para Antonio Callado. A cena caseira, do filho

com a mãe, projeta o que ela muito aparentemente, como bom ator, delega ao amigo escritor sem, no entanto, deixar de dizer o que pensa.

O não-saber (“eu bem sei o que é um verdadeiro romance”), a carência, realmente não significa ignorância, como posto em destaque por Lucia Helena quando diz que a ênfase que a autora coloca na simplicidade, no não-saber, é a de uma “passagem-limite para o sublime” (2006, p. 27-28), pois mesmo quando a escritora afirma esse não-saber (não sei escrever crônicas, etc.), é pela encenação dissimulada, como bem o intuiu e mostrou Nilze Reguera⁵³ (cf. 2006), que o seu fazer e essa afirmação se constroem.

Toda a sua linguagem, mesmo essa que diz propositalmente o não-saber, é feita de rara consciência do literário e do trabalho com a escrita. Pode dizer-se, como o disse Vilma Arêas, que não há um projeto literário em *Lispector*, ou que não há um controle do projeto (2005, p. 17), entretanto, há, sim, uma percepção da escrita, da linguagem, que “parece” escapar ao controle justamente porque trabalha com o “grande” inconsciente como se este fosse sua usina de produção, de criação. E é.

Essa ordem do parecer, do fingir, do dissimular, põe a máquina de escrita em funcionamento, abre-a para o leitor, definindo e redefinindo, constantemente, seu próprio fazer e provocando, acima de tudo, o questionamento dos valores sociais e a própria literatura como instituição definida *a priori*.

Por outro lado, o não-saber tem uma funcionalidade declarada pela escritora: a de humildade perante o literário, o ato criador e a própria realidade. Uma humildade que revela sua busca intensa pelo verdadeiro (ser o âmago, estar no âmago, como ressaltado por Carlos Mendes) e que passa pelo *pathos*, pela paixão da linguagem, como é enfatizado em *A paixão segundo G. H.* e em várias de suas crônicas.

Lispector, em de 14 de fevereiro de 1979, publica um texto interessante: “Carta atrasada”. O texto começa por um indefinido “Prezado senhor X”. O incógnito nome é, logo no início, definido como sendo sua resposta “atrasada” a um “crítico”. É uma carta direcionada ao crítico. Uma carta deslocada no tempo e no espaço, o que também é significativo, porque funciona como se fosse uma “atualização” e uma

⁵³ Reguera observa que a “explicação” que Clarice dá ao leitor, em *A via crucis do corpo*, é uma encenação e, como tal, faz parte do jogo ficcional que compõe essa coletânea de contos.

resposta ao tempo presente, ao seu atual. Trata-se do livro e da época em que publicou *A cidade sitiada* (1949):

O senhor disse tantas coisas verdadeiras e bem ditas e que encontraram eco em mim – que por muito tempo não me ocorreu acrescentar a elas nem a mim mesma outras verdades também do mesmo modo importantes. Acontece que essas outras verdades o senhor tem ou não tem culpa de não as conhecer. Sei que o leitor comum só pode tomar conhecimento do que está realizado, do que está evidente. O que me espanta – e isto certamente vem contra mim – é que a um crítico escapem os motivos maiores de meu livro. Será que isso quer dizer que não consegui erguer até à tona as intenções do livro? Ou os olhos do crítico foram nublados por outros motivos, que não meus? Falam, ou melhor, antigamente falavam, tanto em minhas “palavras”, em minhas “frases”. Como se elas fossem verbais. No entanto nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi – jogo. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa. Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuas. Quanto à “intenção” do livro, eu não acreditava que ela se perdesse, aos olhos de um crítico, através do desenvolvimento da narrativa. Continuo sentindo essa “intenção” atravessando todas as páginas, num fio talvez frágil como eu quis, mas permanente e até o fim. Creio que todos os problemas de Lucrecia Neves estão condicionados a esse fio. O que é que eu quis dizer através de Lucrecia – personagem sem as armas da inteligência, que aspira, no entanto, a essa espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não “reparte” o que vê, que não tem uma “visão vocabular” ou mental das coisas, que não sente a necessidade de completar a impressão com a expressão – cavalo em que há o milagre de a impressão ser total – tal real – que nele a impressão já é a expressão. Pensei tanto ter sugerido que a história verdadeira de Lucrecia Neves era independente de sua história particular. A luta de alcançar a realidade – eis o principal nessa criatura que tenta, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas. Pretendi deixar dito também de como a visão – de como o modo de ver, o ponto de vista – altera a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas de pedra, cimento, etc. O modo de olhar dá o aspecto à realidade. Quando digo que Lucrecia Neves constrói a cidade de S. Geraldo e dá-lhe uma tradição, isto é de algum modo claro para mim. Quando digo que, nessa época de cidade nascente, cada olhar fazia emergir novas extensões, novas realidades – que é isso senão um modo de ver que se transmite até nós? Pensei ter dado a Lucrecia Neves apenas o papel de “uma das pessoas” que construíram a cidade, deixando-lhe o mínimo de individualidade necessária para que um ser seja ele mesmo. Os problemas próprios de Lucrecia Neves, como o senhor diz, me parecem apenas a terra necessária para essa construção coletiva. Parece-me tão claro. Uma das mais intensas aspirações do espírito é a de dominar pelo espírito a realidade exterior. Lucrecia não o consegue – então “adere” a essa realidade, toma como vida sua a vida mais ampla do mundo. Não se torna evidente para mim que todos esses movimentos íntimos do livro, e mais outros que o completam – foram submergidos pelo que o senhor chama de “magia da frase”. Desde o primeiro livro, aliás, falam-se nas minhas “frases”. Não tenha o senhor dúvida, no entanto, de que desejei – e consegui, por Deus – qualquer coisa através delas, e não a elas mesmas. Chamar de “verbalismo” uma vontade dolorosa de aproximar o mais possível as palavras do sentimento – eis o que me espanta. E o que me revela a distância possível que há entre o que se dá e o que se recebe... Mas que eu dei e que foi recebido, sei. (LISPECTOR, 1999, p. 274)

A consciência de Clarice Lispector, de estar realizando um projeto de escrita, salta aos olhos. O fato de a resposta ser direcionada a um de seus críticos, mas retomar vários aspectos das críticas que foram dirigidas às suas obras também é importante. A pergunta que faz ao crítico: “Ou os olhos do crítico foram nublados por outros motivos, que não meus?”, é provocativa. É claro que os motivos externos são determinados pelos paradigmas sociológicos e de herança regionalista determinantes no período.

A pergunta faz vibrar os motivos externos que direcionaram os olhos da crítica, ou do crítico em questão, e também ressoa os estilhaços de falas sobre e em torno de sua literatura: “jogo de palavras”, “como se minhas frases fossem verbais”. E a resposta: “Continuo a considerar minhas palavras como sendo nuas”. A nudez de suas palavras está expressa na passagem de “impressão em expressão” para “a expressão já é a expressão”. A coisa em si, ou a coisa que já se significa em si, e que anula a dicotomia entre forma e conteúdo.

Essa concepção já está caracterizada na voz de Rodrigo S. M.: “como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra”. Por outro lado, para Clarice, “o modo de olhar dá o aspecto à realidade”⁵⁴. Ou, como disse Merleau-Ponty – “Só se vê o que se olha” (2004, p. 16).

É essa movência do “olhar” que Lispector provoca no leitor. No contexto da crônica, essa movência tem ampla dimensão. A resposta dada ao crítico, estando deslocada no tempo e pelo fato mesmo de ser publicada no espaço jornalístico, revela a “retomada” de uma problemática que está presente no momento histórico. É a atualização do fato que retorna.

A carta não está “atrasada”. A carta ao crítico é uma resposta que Lispector dá aos seus leitores e aos seus críticos. O “fio frágil” da narrativa, que se afirma como projeto perseguido, desejado (“como eu quis”), é explicado de forma singular. A palavra/palavra, proposta pelo escritor-narrador Rodrigo S. M., não significa, portanto, de acordo com o projeto escritural da escritora, o jogo lúdico da palavra pela palavra.

O projeto estético da autora, de chegar ao máximo do homem, à essência da vida, exige a nua clareza das “coisas”. Esse projeto precisa estar despojado de uma

⁵⁴ Regina Pontieri (1999) analisa a obra “A cidade sitiada”, de Clarice Lispector, abordando a questão do “olhar”. A crítica relaciona o “olhar”, na obra da autora, com a fenomenologia de Merleau-Ponty.

herança cultural que ao mesmo tempo se recebe e acolhe para, no mesmo movimento, refutar. O duplo movimento que realiza tem por propósito arquitetar sua própria “morada” (sua palavra) no seio da grande terra e do próprio mundo. O olhar múltiplo é germinado pela terra, pelo território, pelo coletivo, pela “urgência” de “tomar conta do mundo”. O domínio do território, também ele domínio da palavra, se realiza no plano da expressão da narrativa que se expressa. A forma, já sendo o conteúdo, vai se desmembrando, se alinhavando ao sentir-pensar, tão próprio da escritora, para vir a ser o corpo de combate inscrito no espaço, no intervalo do mundo e da palavra.

2. LISPECTOR E O PODER: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

2.1. LER, VER O MUNDO: IMPERATIVOS E DEMANDAS DO INTELLECTUAL NAS DÉCADAS DE 1960-70

A alegria absurda por excelência é a criação

Nietzsche

Em *Objeto gritante*, livro não publicado de Clarice Lispector, mas que resultou, após inúmeros cortes, em *Água viva*⁵⁵, temos uma paisagem descrita pela personagem:

Já é meio-dia e meia. Tive que parar de manhã pois estava emocionalmente exausta. Fui no carro de uma amiga a Duque de Caxias que fica no Estado do Rio à procura de uma empregada. E vi. Foram mais de três horas de ver. Eu juro que não queria ver: estava porém alerta e com dor. Às vezes sem dor – apenas alerta. Vi tudo. Sou testemunha de tudo o que vi. Vi um cachorro louro com manchas brancas que parecia estar rindo para mim. Vi crianças espantadas olhando-me com susto como se olham forasteiros. Uma delas estava mudando os dentes. Vi uma fogueira crepitando e vermelha. Vi o homem que me vendeu café quente e forte e um pedaço de queijo branco e fresco e com soro ainda. Vi uma mulher grávida com ar de tola. Vi uma cabra. Um burro. Vi a violência guardada desta terra que já foi de tiroteio de “far-west”. Passei pelo Mangue e sabia que as ruas transversais eram das prostitutas e achei terrível a prostituição. Eu vi. Eu vi. Eu vi. Vi com pressa porque o futuro me espera com impaciência. Nunca vou esquecer. Fiquei exausta de ver e gravar. Até morrer nunca mais pisarei nesta terra maldita onde crianças são defloradas como flores esmagadas. Voltei – parece incrível que voltei – e fui para a cama de olhos fechados. Mas eu via ainda. Vou ver sempre? A miséria. A piedade arde e dói. Não suporto a injustiça social. (apud: RONCADOR, S., p. 55-6. grifo nosso).

Percebe-se, paradoxalmente, que são muitas as entranhas abertas por essa possibilidade de ter visto. Aqui, a visibilidade é protegida. Até que ponto? O *dever-olhar* passeia pelo concreto e se agencia com o seu *dever* linguagem, animal, homem, mulher, orgânico e não orgânico, ou seja, com seu *dever* visceral. Ele, o olhar, sofre e pactua, à distância, com a dor, porque a distância protege o corpo a corpo com a realidade, mas o olhar desavisado já está impregnado pelas imagens. Ele quer ver. Ele recusa ver. Paradoxo sempre presente nas personagens da

⁵⁵ Uma interessante análise dos livros *Objeto gritante* e *Água viva* foi realizada por Sônia Roncador em *Poéticas do empobrecimento* (2002).

literatura de Lispector. Atrelado ao presente, é para o futuro que esse olhar está direcionado. O futuro é o seu acontecimento, sua utopia.

É avançando por uma rua, protegida pelas janelas de um carro, que esse olhar descreve o visto como se fosse uma câmera cinematográfica captando os espaços fragmentados do cotidiano: um cachorro que ri. Uma criança que olha para a mulher forasteira como “o invasor”. Uma fogueira crepitando, vermelha. A gravidez de uma mulher. Uma cabra. Um burro. Na mesma sequência narrativa está o *devir* humano e animal, do homem e da mulher, da escrita que maquina sua dobra sobre o real. O movimento do carro “filma” a paisagem estática: o olho e a moldura. A realidade está ali.

A narrativa é descritiva, panorâmica, fílmica. O que ela afirma? As frases são enxutas. É uma viagem que conjuga os extremos e é desses extremos em tensão que surge sua poética descritiva das coisas vistas em panorâmica viagem (interna e externa). Há uma conjugação do belo e do feio, quando se percebe, no intervalo da coisa dita, a violência e o cotidiano da violência crepitando, ainda ardendo. Há uma continuidade que passa pelo juízo de valor: Eu vi as prostitutas e julguei ser terrível a prostituição.

A personagem julga, pensa. Ao julgar, ela mantém distanciamento e proximidade, o que provoca a tensão entre o visto e o sentido. À personagem parece impossível voltar dessa visão, entrar num quarto e se despojar do visto, do panorama de uma realidade crepitante em um dia qualquer no mangue.

A busca pela empregada, e o lugar para onde segue essa busca, não se determina em um só texto. É uma busca que se determina desterritorializando o textual. É o espaço fronteiroço da diferença que alcança o olhar e que invade o espaço privado da domesticidade e do *oikos*⁵⁶. A diferença é tanto geográfica e espacial (exige um deslocamento), como interna (registrada na memória). Possessão da visão que não para de perseguir a figura e as figuras vistas.

O ter visto, pela própria afirmação do ocular, reenvia para o testemunhal. “Eu vi” é forma dada ao testemunho. Daí a afirmativa: “Eu sou testemunha do que vi”.

⁵⁶ A invasão da privacidade, da casa (*oikos*), do lugar próprio, colocando em suspenso o “dentro e o fora” da linguagem de forma indeterminada: nem interioridade nem exterioridade. Há uma violência “crepitante” nesse olhar que testemunha a intimidade do *outro*, no espaço público, e que o leva para o espaço privado (a casa). É o coração, o corpo de afeto que é atingido nessa invasão dupla: de quem vê e de quem é visto e vice-versa.

Este “eu vi” é acusatório: como se o personagem estivesse diante de um tribunal, diante da lei e coubesse, ali, uma ação a favor da justiça social. Esse olhar, que faz a denúncia, quer reparação. Reparação íntima pelo assombro do que viu e reparação pública pela existência daquilo que viu.

Esse olhar procura tornar evidente aquilo que é dado como certo, bem visto, já observado ou pensado, para extrair daí, dessa “coisa” vivida, outras visibilidades, ou sua própria essência, sua singularidade. Tarefa difícil e que se arquiteta a partir do confronto, das dificuldades e das aporias que o visível e a própria escrita apresentam. Tarefa que exige a transformação da própria pessoa do escritor, do criador, e que atravessa o jogo da linguagem: “Brincar de pensar é perigoso”, nos avisa Lispector. É perigoso porque o pensamento, excedendo os limites, dá-lhe a dimensão outra da vida: o *animus brincandi* pode “brincar” conosco. Seu extremo pode ser a loucura, a dor, o inconsciente, ou o inesperado e o caos, o próprio acaso.

O desejante está em puro *devir* com as coisas da vida. A travessia da linguagem é feita pelo pensar dentro do pensar. Daí a importância de tornar visível justamente o excesso de visibilidade e, ao mesmo tempo, manter em suspenso a visibilidade: visibilidade que transita entre o distraído e o atento, o deleitamento e a provocação.

O olhar que vê afronta e se defronta. É violentado e sofre passiva ou ativamente a violência. Ele é agente e reage pela negativa ou pela afirmativa daquilo que vê. Obriga-se, o olhar que vê, ao recuo ou ao avanço, à paralisia e à ação. Ao retirar-se desse movimento sua dicotomia, ele terá a intencionalidade de ver, mesmo quando impossibilitado de ver, ou não desejando ver, porque aquilo que se vê se torna insuportável à visão.

Clarice elegeu essa invisibilidade, tornada visível, como programa estético. Em suas crônicas, o que se torna perceptível é a problemática que avança pelo real empírico provocando a “escuta” mais secreta da realidade e do próprio “sentido” da literatura. Tudo é dado, tudo é retirado. O inverso também seria possível. É o desvelar de algo que se persegue: o óbvio, diz Clarice Lispector, não interessa muito, ele está aí, todos podem ver. A afirmativa também é uma negação.

Em “O relatório da coisa” há uma descrição sobre um relógio que recebe o nome de “Sveglia”. O que é Sveglia? A própria “coisa” indefinida que é Deus, que é

o tempo, que é a máquina, que é a escrita, que é a realidade e que, nada sendo, ainda assim, é essa possibilidade de tudo ser na literatura, pela literatura. A narrativa tem início com uma solicitação: “Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parecerá óbvio. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo.” (LISPECTOR, 1999, p. 57).

O que é essa “Coisa” que se chama “acorda” (na tradução do italiano) e que ordena: acorda, “acorda para ver o que tem que ser visto”, para no momento seguinte dizer que “a gente acorda-se de dentro para fora” e que “a realidade parece um sonho.”? É “Sveglia”, ou a literatura como acontecimento no tempo. Pensando nesse pequeno parágrafo, pode-se dizer que toda a sua obra é um trabalho de escavação do “olhar” que procura extrair do óbvio sua outra dimensão. É a busca pela revelação de uma realidade excessiva, que fere aos olhos e retorna, sintomaticamente, até a exaustão. Insistir, não desistir diante das dificuldades, do encontro com a verdade. É esse o “convite” que Lispector direciona tanto ao escritor, como ao leitor.

Suas crônicas estão atravessadas por uma lógica enviesada de exposição das problemáticas que atravessam seu tempo histórico, sua atualidade. As crônicas funcionam como momento de intervenção na escrita do mundo. São ruidosas. Por excesso, falam. E, pelo mesmo excesso, calam. É por essa razão que exigem de seus leitores outro tipo de reflexão e percepção das coisas da vida. Elas não só explicam como pedem explicação. Não só pedem explicação como exigem compreensão. Movimento que se pode perceber como contrariante em sua relação com a exposição e o fechamento do *segredo literário*. E aí estaria o sentido de intervenção da escrita na própria escrita, ou de uma escrita que toma para si a tarefa de responder a uma “incumbência do mundo”, utilizando como instrumento suas armas de escritor: as palavras e o trabalho com as palavras.

Toda a sua obra, nesse aspecto, é ela mesma uma pergunta, uma interrogação sobre o olhar e as possibilidades de “ver” e de “escrever”, sobre a culpabilidade cristã e o escrever. Será que todos podem ver? Não é muito incômodo ver? “Uma ferida grande demais” nos ultrapassa. É incômodo, tão incômodo como um Deus grande demais capaz de dispor em nosso caminho tanto uma folha delicada, como um rato asqueroso, para nos lembrar o nosso *devoir* animal ou

humano, simplesmente. No entanto, é preciso ver. A “coisa” está aí, ela maquina as entranhas do escritor.

O óbvio é a pobreza, a fome, a realidade, aquilo que está referendado. Não se trata, entretanto, de apontar para uma coisa e ver “a coisa”, pelo menos, não apenas, mas de se deixar germinar pela coisa vista, por essa razão, o narrador clariceano diz:

Eu vi uma coisa. Coisa mesmo. Eram dez horas da noite na Praça Tiradentes e o táxi corria. Então eu vi uma rua que nunca mais vou esquecer. Não vou descrevê-la: ela é minha. Só posso dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fui porém germinada. (LISPECTOR, 1999, p. 51. grifo nosso).

Ser germinado pela “coisa” significa trazer para o espaço da interioridade aquilo que se viu e também ser engendrado pela criação, pelo ato criador. Uma interioridade que está em contato com o mundo, que se obriga a “ver” o mundo, a “ler” o mundo e que se torna, por essa razão, imbuída de uma responsabilidade. Sua contradição demonstra essa dificuldade em confronto. Essa é a dupla injunção do olhar que olha e que se recusa a olhar o que o fere demasiadamente, pois, olhando e registrando, o texto torna-se testemunhal: tanto afirma como recusa a realidade que, por sua vez, já está enxertada em sua pele.

Pode propor-se que é nas crônicas que Clarice Lispector ganha autonomia para responder ao que a perturba: a compreensão de sua obra pela leitura crítica e a negação da proximidade com a realidade brasileira que entra pela “porta dos fundos” em seu projeto literário. Muito embora esse seja um problema não transparente em sua obra, o tópico de uma percepção singular do mundo atravessa toda a sua linguagem, e a disjunção e a conjunção, entre o social, o compromisso com o mundo e sua responsabilidade como pessoa pública, é perceptível.

Na primeira imagem que compõe a cena de “Cosmonauta na terra”, crônica publicada no dia 19 de agosto de 1967, aparece uma criança que joga bola e que, quando repreendida porque poderia incomodar os vizinhos de “baixo”, responde: “ora, o mundo já é automático, quando uma mão joga a bola no ar, a outra já é automática e pega-a, não cai não”. Ao que o narrador clariceano contrapõe:

A questão é que nossa mão ainda não é bastante automática. Foi com susto que Gagárin subiu, pois se o automático do mundo não funcionasse a bola viria mais do que transtornar os vizinhos de baixo. E foi com susto que minha mão pouco automática tremeu à possibilidade de não ser rápida bastante e deixar o “acontecimento cosmonauta” me escapar. A responsabilidade de sentir foi grande, a responsabilidade de não deixar cair a bola que nos jogaram. (LISPECTOR, 1999, p. 24-5)

O temário da responsabilidade reforça-se nesse fragmento textual. O cronista é testemunho de sua época, de seu tempo, mas como se dar a esse testemunho, ou como estar presente ao seu próprio tempo, em seu próprio tempo? Eis a questão. É diante de uma herança que não se pode negar (inclusive como técnica), que o escritor abre seu arquivo para passar adiante “a bola”.

O narrador clariceano afirma a dificuldade de uma mão que pode deixar escapar o acontecimento, não apanhá-lo no momento exato, em seu tempo presente, no presente que sempre excede a mão que escreve. Dupla travessia do tempo instaurado na narrativa. Essa dupla travessia tanto direciona a narrativa para o futuro, como a faz estar ancorada ou marcada pelo presente histórico.

Pode-se justapor a essa afirmativa o que Clarice Lispector anuncia como problema de sua época. Justamente. Quando perguntam a Clarice sobre o papel do escritor na atualidade, em sua atualidade, na década de 70, a resposta surge lacônica, simples: “falar o menos possível”.

É perceptível que o silêncio emudece o cenário da entrevista, o próprio entrevistador. Todo pronunciamento, ou ocultar (silenciar), é responsável perante alguma coisa, assim é o falar e o pronunciar; o silenciar e o calar, o ver e o ouvir. Falando ou calando nossas vozes, estamos elaborando um gesto. Anunciando um ato.

“Falar o menos possível” não significa estar resignado diante do tempo presente. Pode, muito pelo contrário, significar agir o mais possível, escrever o mais possível, pensar o mais possível e colocar em visibilidade o que salta aos olhos e se imprime no espaço da política, de uma ética política da escrita que potencializa sua voz diante da lei, do imperativo que dita o texto e o silêncio.

A todas essas possibilidades conecta-se uma economia da palavra. Escreve-se muito, publica-se muito, mas há um silêncio, um emudecer da voz já em excesso “dita”. Um “ditado” do texto já é um excesso. É uma resposta lacônica que contém,

em sua interioridade, o sentido do segredo, do direito ao segredo de ser velado e desvelado, paradoxalmente. Estranhamento da escritora:

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura. O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através da literatura que poderá talvez se manifestar. (LISPECTOR, 1999, p. 112)

Há um imperativo, uma ordem interiorizada, desejante, que projeta a escrita, que sempre retorna na escrita, pelo olhar desmesurado que, como diz Deleuze, faz o escritor retornar da doença do mundo, desse conjunto de sintomas de uma doença que se propaga no mundo, com “os olhos vermelhos, os tímpanos rebentados, exausto” (DELEUZE, 2000, p. 14-15).

Mas o que indicia uma frase que começa por uma afirmativa tão forte para um escritor: “Não sei mais escrever. Perdi o jeito”. Uma confissão ao leitor? Uma deflação entre o escrever e o ver o mundo? Uma proposta de escrita que procede ou antecede o propósito da escrita? O próprio esvaziamento do sentido? Ou a indagação sobre um imperativo que pesa sobre o ato da escrita? De qual literatura é preciso se salvar, antes de tudo?

O pequeno trecho citado elabora, perceptivelmente, questões que interrogam o leitor e o próprio fazer da literatura. O escritor “perde o jeito”, já não sabe como escrever, porque escrever é colocar em *devir* a linguagem e o pensamento, as palavras e as ideias. É forçar a “arrebentação”, afirma Lispector (2005, p. 105), e pôr o pensamento atrás do pensamento para dizer o impessoal, o neutro de um impessoal que não ressoa apenas um mundo, mas a multiplicidade do mundo⁵⁷.

Esse desejo é uma afirmativa em Clarice: “quero escrever o pensamento atrás do pensamento” (1973). A negativa é interposta por um não saber que coloca

⁵⁷ Em *Letra G, de Gilles*, Elton Luis, comentando sobre a *Pop'filosofia* de Gilles Deleuze, diz: “O impessoal não é a objetividade ou a neutralidade pura (ou o que existia independente do pensamento). O impessoal é o próprio pensamento enquanto afirmado para além daquele que o pensa. O impessoal é o que torna possível o pensamento, sua abertura ao impensável. O impessoal não é uma qualidade ou estado que se possa atribuir a um sujeito ou pessoa, mas sim a sobrevivência do pensamento enquanto acontecimento”. (LUIS, 2004, p. 17).

em causa o próprio escrever, provoca a interrogação da escrita na própria escrita. Enquanto anuncio que não escrevo e que não sei mais escrever, realizo o ato performativo: escrevo.

O ato de dizer, “eu já não escrevo porque já não sei escrever”, suspende a própria escrita, interrompe o movimento da escrita e, ao mesmo tempo, abre o texto do escritor para a dúvida, para o não saber, para a experiência do porvir, do futuro, do *devir*, da escrita como experiência do mundo. Não estar a salvo na literatura, ou estar diante do abismal, do impossível dizer da palavra, no centro do próprio caos, é próprio ao ato escritural quando este é problematizado pela linguagem.

Enquanto o autor diz não saber escrever, já começa a escrever, está escrevendo. Todo um programa se apresenta diante desse anúncio e ele é todo feito diante do desejoso: “Queria escrever para dizer o que outros estão impossibilitados de dizer”. Uma aporia, ou uma desordem no meio da ordem, surge no entremeio desse desejo de dizer, porque o escritor, mesmo impossibilitado de escrever, ainda assim, escreve. Por necessidade, por vocação: escreve.

“O fato literário importa pouco, mas o que quer que seja o que procuro, o que se tornou importante para mim, me será dado pela literatura”. Há aí uma fiança, um crédito, uma promessa e um pacto com o leitor, consigo mesma? Com a literatura? Com esta literatura que não caduca, que não quer caducar diante do presente, daquilo que a si se apresenta? Certamente.

Deleuze propõe a literatura como empreendimento de saúde. Ele decalca e desloca para o contemporâneo o que Nietzsche propôs para a filosofia e para a história: tarefa de diagnóstico, de atualização do presente. Escrever é um empreendimento da grande saúde, do seu *devir*, e um empreendimento da pequena saúde do escritor.

Para Clarice Lispector, assim como é compreendida a literatura de Kafka por Deleuze & Guattari (2003, p. 56), para além da discussão que pela época atravessa seu presente histórico – literatura “engajada”, ou comprometida com a realidade (com esta realidade que os olhos não cessaram de ver), e a literatura pura e sublime das belas letras, quase impossível diante do horror, da face deformada do século,

está o questionamento, a derrapagem, a desterritorialização e a reterritorialização de um povo menor: o saber criar um *devir-menor* na literatura⁵⁸.

É esse *devir-menor* que desloca os espaços do poder. Nas crônicas de Clarice Lispector, esse *devir-menor* é encenado no espaço privado, no *oikos*, mas tem suas ressonâncias no espaço público. Ele faz a denúncia da política ao inverter a própria lógica da política: é no *oikos* que começa e principia o poder, o mando e o desmando, a autoridade, a lei e sua contravenção. É na interioridade do lar que o narrador encena o que ocorre na exterioridade, no espaço público. Nas crônicas de Lispector, o jogo entre público e privado revela as várias faces do poder porque desvela, no micro, o macro, no pequeno cotidiano, o grande e vasto mundo.

Essa relação poderia ser potencialmente invertida pela mobilidade que o espelhamento entre privado e público instaura. Ela elabora o “político” no espaço inesperado da clausura e do silêncio. Trata-se de perceber que a política encontra-se exatamente onde parece não haver política. O trabalho de escrita, em momento de clausura e silêncio, provoca o próprio silêncio, faz falar o silêncio no silêncio da censura.

Por essa razão, são várias as dicções transparentes nessa escrita: por um lado, esse desejo de dar ao *outro* um poder de falar que é transpassado pelos aspectos paradoxais das discussões da época sobre a literatura *práxis*. Por outro lado, a denúncia do silêncio imposto. Destituir o *outro* do poder de falar é sintoma de doença, de exacerbação de poder. Mas pode o escritor falar no lugar de alguém? Por alguém? O que é escrever? Nesse sentido, de onde vem e para onde vai o silêncio?

⁵⁸ De acordo com Gilles Deleuze & Félix Guattari (2003, p. 41-3) são três as categorias da literatura menor: 1) a desterritorialização da língua; 2) a ligação do individual com o imediato político; 3) o agenciamento coletivo de enunciação. Para eles, os debates em torno da questão de uma literatura marginal, popular, proletária, etc., devem passar, antes, por um conceito mais objetivo: o de uma literatura menor. É pela produção de uma “literatura menor” que se potencializa a máquina literária revolucionária: “A máquina literária revela uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas mas porque esta está determinada a preencher as condições de uma enunciação coletiva que falta algures nesse meio: *a literatura é assunto do povo*” (ibid., p. 40). A pergunta que os filósofos fazem é: “Como *devir* o nômade, o imigrante e o cigano de sua própria língua?” (ibid., p. 43).

A besteira nunca é muda nem cega. De modo que o problema não é mais fazer com que as pessoas se exprimam, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer. As forças repressivas não impedem as pessoas de se exprimir, ao contrário, elas as forçam a se exprimir. Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse um pouco ser dito. (DELEUZE, 1992, p. 161-2. grifo nosso)

É, precisamente, ouvindo o silêncio que o essencial ressurgue e provoca o ouvido. Mas a que espécie de silêncio um e outro remetem? Lembremos aqui as teorias estéticas de Adorno. Adorno também remete ao silêncio quando trata da crise na arte moderna e, também, do testemunho da Shoá. À arte, em tempos de barbárie, resta como atitude “fechar os olhos e comprimir os dentes”. Ela enraivece. Adorno, quando se refere ao hermetismo de Paul Celan, reafirma a recusa do escritor a participar de uma estética da barbárie.

O lirismo de Celan está impregnado pela vergonha da arte perante o sofrimento (o vivenciado e o observado, sentido, do *outro* e de si), o que exige o silêncio, mais do que a palavra, mas não um silêncio qualquer, o da omissão, por exemplo – passagem do horror ao silêncio. É a exigência de um silêncio que denuncia o seu horror, o trauma e a dor que atravessam o século XX (ADORNO, 2008, p. 488 -9).

A mesma problemática é retomada por Gilles Deleuze & Félix Guattari quando tratam da Shoá fazendo referência a Primo Levi. O tom é outro, muito embora componha uma sequência com o pensamento de Adorno. Tanto em Deleuze & Guattari, como em Adorno, as consequências extraídas são afirmativas de uma necessidade de resistência, sempre reforçada, ao presente histórico. Em Adorno, essa resistência é aferida em sua relação com a estética e com a política. A arte é o dissonante, o que sulca o homem e o provoca.

Em Deleuze & Guattari, ela é a *práxis* de uma positividade. Ela é o acontecimento que atualiza o presente. A positividade da arte, diante do estado de negatividade do mundo, é a sua possibilidade de abrir o mundo possível em direção ao seu *porvir*. Sua ação é a de provocar o surgimento do desejoso, da vontade do homem. É por essa mesma razão que a arte precisa ser sempre repensada no centro mesmo da experiência social e política.

Ao que se resiste? Ao que paralisa o pensamento, ao que impossibilita a criação. Certamente, dizem Deleuze & Guattari, “não há razão para acreditar que não podemos pensar depois de *Auschwitz*, e que somos todos responsáveis pelo nazismo, numa culpabilidade malsã que, aliás, só afetaria as vítimas” (DELEUZE, 1992: 138). Em *Crítica e clínica*, o filósofo pergunta: “A vergonha de ser um homem, existe uma melhor razão para escrever?” (DELEUZE, 2000, p. 11).

Quando dizemos que os dois pensamentos compõem uma relação, mesmo que de forças contrariantes, é porque pensamos nas conseqüências políticas e sociais que a dor, a vitimação, o ressentimento, força moral que nos mina as possibilidades de criação, produzem. Sem dúvida, os pensadores aqui se referem ou repensam Nietzsche em sua *Genealogia da moral* (1998). Não se trata de negar a dor ou a catástrofe esteja ela onde estiver, mas de transitar entre o centro e a margem. É uma prova de fogo.

A problemática da irmandade entre os homens, no século XX, foi alterada, nossa fraternidade foi manchada: olhamos uns para os outros com desconfiança, comentam os filósofos. Ora, como acima referendado, “A vergonha de ser um homem” passa por muitas outras vergonhas e não apenas pelas situações extremas, mas também e principalmente pelo cotidiano, pelo insignificante, pelo sistema de capital, pela usura do mercado e pelas relações entre indivíduos. O que nos falta, dizem Deleuze & Guattari, é “resistência ao presente” (1992, p. 139-140). É lógico que a “resistência ao presente” já significa a realização de um projeto político, estético, cultural e social, como o desejou Michel Foucault. O século XX assim o exigiu.

A impossibilidade de falar está em relação paradoxal com a impossibilidade de representação da dor de si e da dor do *outro*. Estar diante da dor do *outro* emudece ou obriga a falar, mesmo a falar o menos possível, desde que esse falar seja o essencial, possua a essência da palavra. No entanto, em Clarice Lispector, esta fala emudece, precisa emudecer e ser despojada de sua possibilidade de dizer, justamente para “dizer” e se dizer contra a lei que a obriga a falar: é o que se torna

perceptível no e pelo esvaziamento do realismo mimético que ocorre em *A hora da estrela*, mas que já está anunciado nas crônicas de *A descoberta do mundo*⁵⁹.

Não se trata mais de uma fala que diz o “eu” pessoal, subjetivo, singular, mas de uma fala coletiva que está agenciada às suas multiplicidades e, que, por essa razão, é atravessada, de ponta a ponta, pelo gueto, pela favela, pelo miserável, pelos *Humilhados e ofendidos*⁶⁰, para lembrar um autor que Lispector admirou. O sujeito autocentrado se estilhaça, seu corpo fica disseminado pelo social, pelo mundo. Ele está em confronto com o *outro*, com sua alteridade. A única voz possível é a voz polifônica⁶¹, dissonante (proposta que Clarice Lispector almeja alcançar em seu romance *A hora da estrela*⁶²).

A voz que não ressoa sozinha, que se agencia com outras muitas vozes do seu tempo, é a voz que está conectada com a coletividade (multiplicidade), mesmo e principalmente porque entranhada em sua solidão. É precisamente a voz ruidosa que é preciso calar, porque é ela que nos violenta na intimidade e nos impede o silêncio necessário “para se chegar a algo que mereça verdadeiramente ser dito”, retomando Deleuze & Guattari e a própria Clarice Lispector.

Essa voz, sempre ruidosa (dos tempos), está a nos dar um ultimato. Ela é uma lei que precisa ser transgredida. É preciso calar o ruído do mundo, a voz urbana ruidosa, para poder agir, fazer falar o silêncio. Aqui, lembramos um livro contemporâneo: *O roubo do silêncio* (SISCAR, 2006).

Marcos Siscar, no livro *O roubo do silêncio*, passa pelo *Sentimento da violência* (p. 22) e assim descreve *O roubo do silêncio*: (...) “O silêncio é o sofrimento da palavra, quando a poesia do silêncio lhe é roubada. A vingança dos desapropriados é o barulho da prosa do mundo. Se eu pudesse falar, pegaria andorinhas em pleno vôo” (p. 19).

⁵⁹ Lucia Helena assim descreve o procedimento utilizado por Lispector em *A hora da estrela*: “Não há, por parte do narrador, uma tese a defender. Como questionamento da *mimesis da representação*, fazendo-se mesmo nas frestas da crise dessa representação, a narrativa de Lispector tanto alude aos fatos como os rasura, produzindo-os em vez de descrevendo-os” (LUCIA HELENA, 2006, p. 67).

⁶⁰ Lembrar que *Humilhados e ofendidos*, obra de Fiódor Dostoievski, é citado em uma passagem de *A hora da estrela*.

⁶¹ Kristeva afirma que mesmo uma obra aparentemente monológica pode ser dialógica e polifônica (KRISTEVA, 1974, p. 61-90).

⁶² Em *A hora da estrela* não ouvimos a “voz” de Macabéa, entretanto, o corpo de Macabéa fala e fala essa voz emudecida, silenciosa. O que fala é o silêncio de Macabéa que se contrapõe com a má consciência do narrador-escritor.

O pequeno trecho citado nos diz que o poeta está diante da lei, de uma força de lei que pertence ao seu tempo: ele não pode falar, mas o que faria se pudesse falar? Não falaria. Ele agiria, faria do poema, *práxis*: “Pegaria andorinhas em pleno vôo”. A metáfora, aqui, é um ato, um performativo.

É de uma delicadeza violenta “pegar andorinhas em pleno vôo”. No entanto, “pegar andorinhas em pleno vôo” é uma imagem poética forte que metaforiza a libertação da poesia e a “rebentação” com a prosa ruidosa do mundo, com seu “inimigo rumor”. Libertação da palavra de sua incumbência de falar e também de silenciar diante do ruidoso, de seu sofrimento (uma questão estética que é também política).

A polissemia de sentidos, que a palavra dissemina, problematiza essa ruidosa voz do mundo, embora sinalize o gesto da ação poética e, por essa mesma razão, não forneça um único sentido totalmente apreensível. O que se percebe é que há uma relação que se estabelece entre o ruidoso do mundo, no caso visto como a vingança da grande maioria dos desapropriados, e o resguardo do segredo, do direito a uma intimidade, ao ouriço da poética que permanece no liame do indescritível como uma provocação à própria palavra.

Entre um e outro, o impasse de uma estratégia que retira do “oleoso” sua perversidade e lhe dá o direito a uma conquista libertária. A libertação é sempre uma conquista. Muito embora escrever seja endereçar a palavra a um público, a um espaço, a uma geografia, é diante do segredo e de uma intimidade que a escrita se realiza. O seu intraduzível permanece. Dizer muito pode ocultar o necessário, o urgente. Dizer pouco pode significar recrutar o desejo a uma esfera do ressentimento, truncar o desejoso. Entre os muitos ditos, fica o interdito da palavra literária de ser tanto melhor feita quando emana de sua intimidade o silêncio. Em crônica de 20 de dezembro de 1969, intitulada “Um momento de desânimo”, Clarice diz:

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

A afirmativa propõe o deslocamento da lógica, porque brinca com o cogito do: Penso: logo, existo. É um “eu” que fala, mas um eu já redimensionado e que, no entanto, está desprendido, pelo menos como projeto de escrita, do “eu” pessoal. Ao que parece, esse eu pessoal almeja algo mais: almeja aquilo que está para além do individual. Essa identidade do “ser” com o próprio “ser” é uma afirmativa que faz ressoar, novamente, a fala de Rodrigo S. M.: a palavra tem que ser igual à palavra.

Por outro lado, a afirmação da autora leva a isso que Deleuze & Guattari, retomando Blanchot (2005, p. 320), dizem ser o excesso de fala do mundo, de exigência de uma fala ruidosa que, nada dizendo, nada exprime, além do seu dolorido ruído de gazela. Clarice diz: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem as palavras nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1999, p. 200). Há uma desconfiança e uma fiança nessa relação entre as coisas. Entre a escrita e a “escrita” que se abre para o mais recôndito com toda a ambiguidade.

O escritor está entre sujeitos e sujeito a todos os ruídos do mundo e, embora almejando um coletivo, mesmo quando faz de sua retórica monólogo, ele, o escritor, tem que suspender o ruído, isto que não para de falar, justamente para ouvir o silêncio e exprimir o silêncio. Paradoxal é o silêncio do escritor!

2.2. O “PRINCÍPIO-ESPERANÇA”: O BRASIL É O FUTURO OU UTOPIA E DISTOPIA

A crônica é um gênero que trabalha com o tempo. Ela está contra e a favor do tempo. Em um dos fragmentos de *A descoberta do mundo*, Lispector justapõe o tempo e a esperança:

Mas se através de tudo corre a esperança, então a coisa é atingida. No entanto a esperança não é para amanhã. A esperança é este instante. Precisa-se dar outro nome a certo tipo de esperança porque esta palavra significa sobretudo espera. E a esperança é já. Deve haver uma palavra que signifique o que quero dizer. (LISPECTOR, 1999, p. 465)

O texto é um pequeno fragmento que introduz a algo que não fica explícito. Que “coisa” é atingida? Há algo que se pretende atingir, que surge como meta a ser buscada ou que escorre, ou corre, porque há “a esperança”. Sua escrita silenciosa,

secreta, hermética, como muitas vezes foi considerada, é também uma escrita de interferência em seu presente histórico. Fazer a travessia entre esta “esperança”, essa espera, no agora, no presente, diante do futuro incerto, é também elaborar outras travessias: a do descrédito/crédito no presente e no futuro (da arte, da vida, do social, do homem no mundo), cuja figura maior sobressai de suas sombras pela dor e pelas utopias desfeitas, resumidas em palavras como fome, revolta, resignação, mas também amor, esperança e alegria.

A palavra, esvaziada de seu sentido, deve ser nomeada, contextualizada em seu movimento contrariante de ser e não ser a “espera”, o acontecimento. A espera é para hoje. É do presente e de uma atualização do presente que se trata. Mas ela também deve ser “inventada” e renomeada, desfeita de seu sentido utilitário ou único, cristalizado e sedimentado pelo uso, pelo excesso que a contamina. Somente a literatura resgata a palavra de sua usura. É esse deslocamento de “mestria”, essa produção de linguagem que sempre está por ser dita, escrita ou revelada pela experimentação, que alavanca o “princípio-esperança” em debate com o “princípio-realidade” na literatura de Clarice Lispector⁶³.

O pequeno trecho citado deve ser conjugado com outro no qual Lispector descreve a esperança. Não a “esperança”, mas “a esperança”. É possível desvelar, nessa “esperança” real, que aos poucos vai se fundindo a um todo metaforizado, que desliza vagarosamente de “esperança”, fragilidade humana que nos sustenta, para a urgência do mundo e de suas transformações, o desejo de transformação de um Brasil real, contraditório e dolorido.

O texto é interessante porque esse deslizamento vagaroso da “esperança”, que chega até o interior da casa, torna-se acontecimento e motivo para uma retórica figural que passa pela empregada e pelo país e não se dá sem oposição e contradição:

⁶³ Estamos nos referindo aos termos utilizados por Haroldo de Campos no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997, p. 243-269). A vanguarda está fundamentalmente ancorada em uma perspectiva de futuro (“princípio-esperança”). Até o final da década de 50 houve a possibilidade de avanços estruturais na política e na economia brasileira, ou pelo menos era o que se pensava no período. A partir da década de 60, a poesia de vanguarda passa a enfrentar novos problemas. A poesia pós-utópica surge com a crise das ideologias, acirramento da ditadura em 68, frustração de expectativas no plano nacional, etc. É quando o “princípio-esperança” é sucedido pelo “princípio-realidade”, que dá lugar à poesia do presente. Clarice, nas crônicas, trava seus embates com esses dois princípios.

Aqui em casa pousou uma esperança. Não a clássica que tantas vezes verifica-se ser ilusória, embora mesmo assim nos sustente sempre. Mas a outra, bem concreta e verde: o inseto.

Houve o grito abafado de um dos meus filhos:

- Uma esperança! E na parede bem em cima de sua cadeira! – Emoção dele também que unia em uma só as duas esperanças, já tem idade para isso. Antes surpresa minha: esperança é coisa secreta e costuma pousar diretamente em mim, sem ninguém saber, e não acima de minha cabeça numa parede. Pequeno rebuliço: mas era indubitável, lá estava ela, e mais magra e verde não podia ser. - Ela quase não tem corpo – queixei-me. – Ela só tem alma – explicou meu filho e, como filhos são uma surpresa para nós, descobri com surpresa que ele falava das duas esperanças. Ela caminhava devagar sobre os fiapos das longas pernas, por entre os quadros da parede. Três vezes tentou renitente uma saída entre dois quadros, três vezes teve que retroceder caminho. Custava a aprender. – Ela é burrinha – comentou o menino. – Sei disso – respondi um pouco trágica. – Está agora procurando outro caminho, olhe, coitada, como ela hesita. – Sei, é assim mesmo. Parece que esperança não tem olhos, mamãe, é guiada pelas antenas. – Sei – continuei mais infeliz ainda. Ali ficamos, não sei quanto tempo olhando. Vigiando-a como se vigiava na Grécia ou em Roma o começo do fogo do lar para que não apagassem. – Ela se esqueceu de que pode voar, mamãe, e pensa que só pode andar devagar assim. Andava mesmo devagar – estaria por acaso ferida? Ah não, senão de um modo ou de outro escorreria sangue, tem sido sempre assim comigo. Foi então que farejando o mundo que é comível, saiu de trás de um quadro uma aranha. Não uma aranha, mas me parecia a aranha. Andando pela sua teia invisível, parecia transladar maciamente no ar. Ela queria a esperança. Mas nós também queríamos e, oh! Deus, queríamos menos que comê-la. Meu filho foi buscar a vassoura. Eu disse fracamente confusa, sem saber se chegara infelizmente a hora certa de perder a esperança: é que não se mata aranha, me disseram que traz sorte...Mas ela vai esmigalhar a esperança! – respondeu o menino com ferocidade. – Preciso falar com a empregada para limpar atrás dos quadros – falei sentindo a frase deslocada e ouvindo o certo cansaço que havia na minha voz. Depois devaneei um pouco de como eu seria sucinta e misteriosa com a empregada: eu lhe diria apenas: você faça o favor de facilitar o caminho da esperança. (LISPECTOR, 1999, p. 192-193)

Na continuidade da crônica, é descrito o trocadilho que um dos filhos faz sobre o inseto “e a nossa esperança”, seguido pelo riso de seu outro filho provocado pelo trocadilho feito pelo irmão e a rememoração de “outra esperança”: a esperança que pousou, “delicadamente”, no braço da narradora. A transformação da “esperança” em metáfora de desejo/futuro torna-se perceptível e provoca um pequeno rebuliço – ele é um acontecimento, um pequeno acontecimento na interioridade do lar (e da morada da palavra). Entretanto, é um pequeno acontecimento que pode ser redimensionado para a “esperança maior do mundo”.

É a busca da própria “coisa” que parece escapulir pelas mãos e pelos olhos do escritor e do leitor. A esperança é burrinha, afirma o menino, para que a mãe diga que sabe disso. A esperança esqueceu que sabe voar (metáfora da liberdade e do desejo truncado), ela hesita entre diversos caminhos (como a escrita que procura o seu caminho é hesitante), ela é guiada pelas antenas (pelo que é sensível), se estivesse machucada, escorreria sangue (assim como aconteceria com a persona narradora).

Quando o sangue começa a ser encenado, outra cena comparece: é então que surge a aranha e o mundo é o mundo que devora, come e mata. Proteger ou não a “esperança”? Da “esperança” que pode ser devorada pela aranha, que surge de um dos quadros desejando a “esperança”, deriva o enunciado que se sente “deslocado”: uma menção à empregada. Como se estivesse diante de uma ordem, de um imperativo que clama por sua urgência, a narradora pensa: é preciso que ela limpe as paredes atrás dos quadros.

O quadro e a moldura⁶⁴, para Clarice, não devem enfeitar a narrativa para agradar o leitor. Quem limpa o quadro é a empregada. A esperança surge como elemento de conflito entre a ordem e o desejo, e é por essa razão que, no final, o que aparece como centro é o que estava na margem.

Entre um e outro movimento, o que comparece é essa voz de comando que ensaia um tom sucinto e misterioso que será dirigido à empregada: “você faça o favor de facilitar o caminho da esperança”. Qual esperança a empregada deve facilitar? Por que o enunciado soa deslocado?

O título do segundo fragmento é “A revolta”:

⁶⁴ Em uma de suas crônicas, cujo título é “Romance”, há um fragmento sobre o quadro e a moldura, relacionando a arte que emoldura belamente a narrativa, com a arte que sabota o leitor tendo a moldura das belas palavras utilizadas como enfeite, apenas. Para Lispector, a bela moldura não deve enganar o leitor: “Ficaria mais atraente se o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou um romance ou um personagem. É perfeitamente *lícito* tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me poupa mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena – mesmo que seja apenas para quem escreveu (LISPECTOR, 1999, p. 433).

“Quando tiraram os pontos de minha mão operada, por entre os dedos, gritei. Dei gritos de dor, e de cólera, pois a dor parece uma ofensa à nossa integridade física. Mas não fui tola. Aproveitei a dor e dei gritos pelo passado e pelo presente. Até pelo futuro gritei, meu Deus. (LISPECTOR, 1999, p. 193-4).

O direito ao “grito” é um tema recorrente nas obras da autora. Sérgio Milliet, em seus *Diários críticos*, chega a afirmar:

Há porém um perigo de tocaia, o perigo da fórmula, que a autora precisa obviar e que não raro a atraiçoa no último romance. O estilo é sem dúvida o grande trunfo de Clarice Lispector, mas é também a sua maior possibilidade de perdição. Anotei com cuidado inúmeras páginas de “O lustre”, e encontro, agora, ao folheá-lo novamente a observação repetida: “mesmo processo”, “insistência no truque”, o “abuso de soluções idênticas”etc. Para que não se pense em má vontade, dou aqui a relação das imagens análogas formadas com a palavra *grito* nos três ou quatro primeiros capítulos do romance: como se o grito fosse um raio branco” (p. 12) “brilhavam em gritos abafados (p. 14), “os gritos sanguinolentos e jovens dos galos (p. 15) “um grito de café fresco (p. 16), “puro som gritando (p. 30), etc. (MILLIET, 1981, p. 41)

Clarice não desistiu do “projeto” e da “fórmula”. Embora, na crônica, o “grito” seja dado por um motivo pessoal e, empiricamente real⁶⁵, é, ainda assim, o “grito” que retorna. Mas retorna para gerar novas relações que só são perceptíveis pelo entrelaço entre as duas palavras (esperança/revolta) que, por sua vez, em seu cruzamento, por linhas finas, se abrem para o futuro. É o que se pode compreender pela força imagética que a palavra “esperança”, entrelaçada com a palavra “revolta”, por força da organização fragmentaria da crônica, insinua. A “revolta” pode, por analogia, significar o retorno, o regresso no espaço e no tempo. No entanto, o “grito” também se direciona para o futuro. É preciso, duplamente, limpar a moldura do quadro para que o futuro advenha e, se ele, o futuro, não sobrevir, inesperadamente, resta o “grito”. O direito ao “grito”: a empregada, esse grande *devir-menor*, feito de todos os seus outros *devires*, tem por obrigação “limpar a moldura”, mesmo que seja pelo “grito de revolta”. O enunciado da patroa soa deslocado porque torna perceptível o duplo movimento da “patroa”: ela também tem por obrigação “limpar a moldura”. É o que se revela nas entrelinhas. O homem tem que “gritar sua revolta”:

⁶⁵ Sabe-se que Clarice Lispector sobreviveu a um incêndio.

ou ele luta e se salva, ou ele é maquinado pelas pequenas e grandes máquinas do mundo como “coisa”.

Ao constituirmos relações entre as duas crônicas, visualizamos uma figura composta por muitos fios, como a teia tecida pela aranha. Um fio de seda, tecido vagarosamente, assim como a “esperança”, é desenhado nessa narrativa. Nas crônicas de Lispector alinha-se, a essa não correspondência entre projeto e mundo, a delicada esperança em um humano universal, muito embora a “esperança”, delicada, possa ser abocanhada pela aranha.

2.3. O CANIBAL DEVORADO

A crônica “Daqui a vinte e cinco anos”, publicada no *Jornal do Brasil* no dia 16 de setembro de 1967, começa com uma pergunta dirigida à autora. A pergunta é: como seria o Brasil “Daqui a vinte e cinco anos”. Negando-se a fornecer um prognóstico do que seria o “Brasil daqui a vinte e cinco anos”, isto é, no século XXI, Lispector fala sobre uma “impressão-desejo” que remete ao sistema econômico e, em consequência, à fome, à urgência do problema da fome no país. Lispector, no primeiro parágrafo, diz:

Mas a impressão-desejo é de que num futuro não muito remoto talvez compreendamos que os movimentos caóticos atuais já eram os primeiros passos afinando-se e orquestrando-se para uma situação econômica mais digna de um homem, de uma mulher, de uma criança. E isso porque o povo já tem dado mostras de ter maior maturidade política do que a grande maioria dos políticos, e é quem um dia terminará liderando os líderes. Daqui a vinte e cinco anos o povo terá falado muito mais. (LISPECTOR, 1999, p. 33)

Há, nesse primeiro parágrafo, a nítida amostra de uma escrita intervenção que projeta, a partir do presente, um anseio utópico: maturidade política, liderança popular e a possibilidade de que o povo venha a falar muito mais. O parágrafo está em ressonância com outros textos da autora, aqueles nos quais ela se refere ao silêncio das minorias compreendidas como a grande maioria que perdeu sua singularidade de sujeito político e histórico porque, imersos na massa amorfa, não atuam politicamente na história, não são sujeitos dessa história, mas sim os sujeitados no nome da história.

A “impressão-desejo” afirma o caos como início de uma ebulição política e histórica, como possibilidade de o oprimido conquistar sua própria voz. A esperança é um cálculo que se faz a partir do presente histórico, embora na crônica haja a negação de realização de um prognóstico e a afirmação compareça como valor utópico do sujeito escritor desejante.

Na sequência de “Daqui a vinte e cinco anos” são retomados vários blocos que compõem as crônicas que vertem o olhar sobre o social a partir de dois níveis. No primeiro nível estaria a fome no sentido literal (aquele que carece de alimento). Na descrição que faz da fome, Clarice Lispector constitui um estrato do real empírico que aos poucos concebe a figura desse sujeito destituído, já encontrado em *A paixão segundo G. H.* (na empregada Janair e na manducação da barata), e que acaba dialogando com as estruturas mais profundas de *A hora da estrela* e sua personagem Macabéa.

No segundo nível, a fome é metáfora que “devora” o corpo social e a própria linguagem. O mesmo mote é reencontrado na referência à fome que, contrastando com a devoração, também constitui o corpo da personagem Macabéa, a nordestina despossuída. No fragmento, o texto é opinativo e informativo, mas dialoga com uma preocupação que aparece como central nas crônicas posteriores, diretamente interventivas da autora:

Mas se não sei prever, posso pelo menos desejar. Posso intensamente desejar que o problema mais urgente se resolva: o da fome. Muitíssimo mais depressa, porém, do que em vinte e cinco anos, porque não há mais tempo de esperar: milhares de homens, mulheres e crianças são verdadeiros moribundos ambulantes que tecnicamente deviam estar internados em hospitais para subnutridos. Tal é a miséria, que se justificaria ser decretado estado de prontidão, como diante de calamidade pública. Só que é pior: a fome é a nossa endemia, já está fazendo parte orgânica do corpo e da alma. E, na maioria das vezes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que na verdade se estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome. (LISPECTOR, 1999, p. 33)

O tema da fome, como afirma Josué de Castro, em sua obra *Geopolítica da fome* (1968, p. 61), foi mantido durante milhares de anos como tabu. É a partir de meados do século XX que o problema passa a ser estudado com maior profundidade. Baseadas na alta reprodutibilidade técnica industrial (que começava a avançar), as teorias de Malthus, e daqueles que Josué de Castro vem a chamar de

seus “espantalhos”, pregavam que deveria ser reduzida (por controle Estatal) a reprodutibilidade humana (da máquina humana, como observado por Castro) para que esta “máquina” não viesse a concorrer com as máquinas de produção. A fome estaria atrelada, assim, ao processo de industrialização e à exploração tanto da natureza como do homem pelo homem (este último também visto como máquina).

É interessante observar que é por esse período que está no ápice, no cenário político e estético brasileiro, o Cinema Novo, tendo à frente Glauber Rocha e sua “Estética da Fome”. O manifesto de Glauber remete a uma retórica estética e política, fundamentalmente política, que reúne sua estética à política, sua ética às contradições sociais, porque delira, com sua lucidez implacável, o social e a história, realizando uma proposta de renovação do cinema nacional que se alinha à nova antropofagia brasileira feita por Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Celso Martinez, etc., etc. (cf. BASUALDO et. al., 2007, p. 276- 8).

Nos textos de Clarice, de *A descoberta do mundo*, o temário da fome é retomado constantemente, muitas vezes sofrendo variações de sentido como, por exemplo, quando afirma: “pão é amor entre estranhos”; ou: “Eu te dou pão, preferes ouro. Eu te dou ouro mas tua fome legítima é de pão” (LISPECTOR, 1999, p. 365). Jogo de inversão no qual está inciso um movimento de oscilação e alquimia do verbo que já se apresenta em Rimbaud⁶⁶. Afirmativa que antecede a publicação de *A hora da estrela* e que está configurada na figura emblemática de Macabéa.

Esse mesmo mote da fome está presente na primeira crônica publicada em *A descoberta do mundo*. É já de dentro do imaginário que surgem “As crianças chatas”. O título da crônica, constituída a partir de uma cena visualizada em “que não se pode deixar de pensar”, reenvia o texto para o fragmento que expusemos anteriormente:

⁶⁶ Segundo Jacques Rancière, Rimbaud não conta a história social, nem descreve a paisagem urbana, ele faz coisa bem diversa: “escreve o século”. Ele quer “passar à frente do século”. O que é comentado pelo filósofo da seguinte forma: “Em resumo, o enlace do romance familiar no canto do século e na nova língua, da salvação individual com a salvação coletiva, tem condições bem determinadas. Rimbaud percebeu, desde cedo, que ele significava duas coisas em uma. A nova língua tem, virtualmente, dois nomes: um, sem problema, o de alquimia; o outro, infinitamente mais temível, o de novo cristianismo. Alquimia do verbo: é fácil conceber a coisa. Trata-se de fazer ouro com verbo: colocar as palavras do século à luz de um sol que ilumina diretamente, uma vez arrancado o véu do “azul, que é negro” (...). (1995, p. 153).

Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. E eu não agüento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta. (LISPECTOR, 1999, p. 23)

Há, nesse fragmento, um jogo aberto entre o tema e a forma que o contorna. Percebe-se que o real comparece como cena visualizada e que incomoda o pensar. Dor, fome, escuro, negação, resistência, revolta, grito, são palavras jogadas que adquirem sentidos semânticos diversos até chegarem ao desenlace final da negatividade antecipada pelo “Não posso”, inicial, que culmina em “fome e prazer de revolta”.

Em *Clarice Lispector: Figuras da escrita*, Mendes Sousa descreve a “devoração”, a “fome” e a “voracidade”, nas obras da autora, como jogos semânticos que confrontam o racional, o erótico, a animalidade humana, as convenções sociais (2000, p. 244-53). São muitas, portanto, as variações em torno do tema da fome e da “devoração” que desenvolvem uma erótica do desejanete.

A palavra “fome”, interpolando-se com a palavra “devorar”, ao enunciar a renúncia apaziguadora, atinge o seu ápice na inversão textual: resignação se contrapõe com revolta. A fome é a fome já figurativa de outra fome. A justa fome que se devora com fervor: a fome de revolta. Devorar é ato forte e é força para a revolta, para o direito de “matar para comer”. “Devorar”. Palavra forte que assume variantes possíveis: incita a comer muito (fato que se contrapõe com a fome da criança); destrói rapidamente (a fome mata), mas também pode significar atormentar (a imagem visualizada é uma tormenta): eu devoro com os olhos tanto o desejo como o ódio. Cruel, portanto, esse “devorar” que aflora pelo olhar do escritor, pelas entranhas do *outro* e que, significativamente, se insere na estética da época!

É perceptível, pela leitura do texto, o fato real de crianças brasileiras a incomodarem a consciência burguesa e de classe média. Trata-se de uma má consciência que diz: “criança chata”. Mas não “a criança chata”, e, sim, “As crianças chatas”, porque, embora se trate de uma única cena, a de uma mãe e seu filho, a

impor-se nas retinas do leitor, o título plural direciona o olhar para a cena e é na cena que se torna compreensível quem são as crianças chatas do Brasil: aquelas que passam fome e estão diante de nós como fato real e visualizado todos os dias: nas esquinas, nas praças, nos morros e nos becos.

É, pois, um grito de revolta que Lispector propõe como resposta ao social desamparado. Um grito de revolta que também exige que o *outro* não se resigne. Não aceitar a resignação significa não suportar a visão da realidade social que grita de fome, dor e medo numa noite escura e veloz e, por outro lado, não poder se furtar à imagem e ao sentir-pensar que invade e assombra, com seus espectros, esse olhar para o mundo. Essa descoberta do mundo.

2.4. VANGUARDA, VANGUARDAS? CLARICE LISPECTOR ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Quando Clarice Lispector fala sobre a vanguarda no Brasil, três questões são colocadas em seu discurso: o futuro do escritor de vanguarda, entendido como aquele que está à frente do seu tempo e que só poderá ser compreendido pelo intempestivo de outro tempo, no qual poderá eventualmente estar morto, já que ser ultrapassado é o seu destino; o peso da moeda diferencial entre um país e outro (o que é vanguarda para nós não é vanguarda para outro país); o pensamento político atrelado a certa urgência de compreender o que é nosso em sua singularidade, mesmo a estética. Essas três questões exigem, inclusive, a formulação de um pensar político sobre a realidade brasileira:

Para nós, politização é principalmente uma das ramificações da urgência de entendermos as nossas coisas no que elas têm de peculiares ao Brasil e no que representam necessidades profundas nossas, inclusive mesmo as estéticas. A raiva de muitos dos nossos *angry-man* manifesta-se em revolta social; é para onde dirigem o desespero. Como quase todas as revoltas, esta é sadia. Mas que teria isso a ver com vanguarda literária, já que a literatura deles nem sempre é de vanguarda? Pois de uma maneira geral – e agora sem falar apenas de politização – a atmosfera é de vanguarda, o nosso crescimento íntimo está forçando as comportas e rebentará com as formas inúteis de ser ou de escrever. Estou chamando o nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda “pensarmos” a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. Pensar a língua portuguesa no Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. (LISPECTOR, 2005, p. 104 -5)

O que a escrita provoca, e o que a transforma em ato, é a sua partilha com o social. Uma partilha possível apenas quando intermediada pelo leitor. Nesse texto, Clarice chama a atenção para a urgência de “entendermos nossas coisas”. Toda urgência é um imperativo: o chamado e o atendimento a uma necessidade.

O Brasil torna-se urgente justamente quando emergem em suas clareiras o ideário do progresso e a necessidade de reagir, no plano político, cultural e social, para pôr em visibilidade o que é deficitário nessa realidade e o que é presentificado pelos atores sociais: o estado ditatorial (insuflado por uma economia de mercado progressista) e sentido pela classe média brasileira somente a partir do momento em que seus filhos são mortos, seus intelectuais exilados, etc.

Para Lispector, é a língua, trabalhada pelo pensamento e atravessada pelos saberes constituídos, ou a serem constituídos, que mobiliza e possibilita essa urgência de compreensão das nossas singularidades e das nossas diferenças em relação a outras culturas, o que já tinha sido observado por Antonio Candido em seu conhecido ensaio “No raiar de Clarice Lispector”. Esse trabalho, mesmo com a atuação do movimento de 22, ainda não está completo, não foi realizado. Ele se realiza diante de problemáticas da atualidade. É a partir da atualidade que as crônicas de Lispector são trabalhadas.

Um trabalho de ação que dinamita a estratégia literária e a coloca em choque com dois ideários que atravessam, ainda hoje, os séculos: a literatura transitiva, com a palavra em disposição, como o jornal o faz, em sua ânsia de informar, e a literatura que trabalha, por dentro, a linguagem e seu estatuto de literatura (cf. Rancière, 1995, p. 95). Essa leitura já aponta para vários problemas que comparecem à cena cultural brasileira.

Quem sai renovado, ou transformado pela literatura, são os leitores e os escritores. Eles são os atores do corpo social. A palavra é verbo (ação), mas só é verbo (e o verbo é ação) quando atualizada pela leitura. É por meio da leitura que a atuação literária se realiza no corpo social. O livro existe, está na biblioteca, ou em exposição nas livrarias, mas, fechado, ele é puro silêncio que invoca uma voz e um olhar para ativá-lo.

O social e o político, o real empírico, são espaços da partilha do literário, do seu efeito, de sua dobra, ou do seu espelho convexo. Em um país pobre como o

Brasil, a leitura está destinada a poucos e mesmo quando há a alfabetização, ela, por si mesma, nada significa⁶⁷. Blanchot afirma:

Escrever não é nada, se escrever não transporta o escritor num movimento cheio de riscos que o transformará de uma maneira ou de outra. Escrever é apenas um jogo sem valor, se esse jogo não se tornar uma experiência aventureira e que aquele que a faz, engajando-se num caminho cujo fim ignora, pode aprender o que não sabe e perder o que o impede de saber. (BLANCHOT, 1997, p. 236)

Para Blanchot, escrever é ato transformador. O escritor não sabe ao que pode levá-lo o ato de escrever. No entanto, essa “aventura” é sempre uma aprendizagem, uma busca pelo desconhecido, pelo saber que também pode se perder. O mesmo se pode dizer sobre o leitor. No Brasil, entretanto, o que se pode perguntar é: até que ponto o saber literário, ele mesmo, não determina uma divisória (social, política, cultural) que institui a leitura como poder no sentido político de domínio do homem sobre o homem e sobre as coisas do mundo? Para quem, em um país pobre, é dirigido o livro? O personagem romanesco faz a mediação entre o real da ficção e o real do leitor. Essa dicção aparece como uma verdade da ficção, porém, como verdade indefinida no corpo social.

Não se trata de pensar o pobre-diabo na literatura brasileira, apenas, mas de recolocar no centro a questão do escritor e de uma política da escrita e, acima de tudo, de reelaborar uma política cultural que não mistifique as massas, para lembrar Adorno e Horkheimer (1985). Para Clarice Lispector, o “compromisso” das artes com a realidade histórica é, antes de tudo, uma questão a ser pensada, devolvida, revolvida pela palavra. É por essa razão que Clarice, quando questionada sobre o “engajamento” em sua literatura, responde:

⁶⁷ (cf. Santaella. *Equívocos do elitismo*, 1990, p. 79).

Eu admito a literatura claramente participante. Se não faço isso é porque não é do meu temperamento. A gente só pode tentar fazer bem as coisas que sente realmente. Os meus livros não se preocupam com fatos em si, porque para mim o importante não são os fatos em si, mas a repercussão dos fatos no indivíduo. Isso é que tem muita importância mesmo para mim. É o que eu faço. Acho que, sob esse ponto de vista, eu também faço livros comprometidos com o homem e a realidade do homem, porque realidade não é um fenômeno puramente externo. (“Clarice, um mistério sem muito mistério”. Sem assinatura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 02.11.1971. In: Cadernos de Literatura, p. 62. grifo nosso)

Não é difícil adivinhar, pela resposta, a pergunta feita pelo representante do jornal, “o” ou “a” entrevistador (a). A declaração encena um contexto, um problema que se apresenta à obra da autora. A entrevista encena a ideologia subjacente e inerente a um conceito de romance e a própria forma como as obras da autora são recepcionadas.

A pergunta, ela mesma, revela certa maneira de catalogação da literatura de Clarice Lispector. É o que a resposta revela ou afirma, questiona ou indaga que deve ser colocado no centro para ser levado ao extremo da sua diferença.

Ao afirmar que admite a literatura participante, a autora também assinala um diferencial e uma proximidade paradoxal entre essa literatura convocada pelas dificuldades históricas (atualizada pela demanda histórica da ditadura brasileira) e a literatura que ela mesma realiza e que não é vista como claramente participante, pelo menos de acordo com o modelo de comprometimento político e estético exigido pela época.

A justificativa, porque no depoimento (explicação) aparece como tal, surge a partir de um eu que diz “não é do meu temperamento e não é o que sinto”. Esse sentir é proposto como necessidade de uma intimidade verdadeira, sentida em essência (do coração, do afeto), para que possa ser realizada, ou seja, tornada ato, escritura, texto. A essa explicação está atrelada uma concepção que afirma outra “promessa” literária e do fazer literário e outra forma de olhar para o fenômeno realidade: “a realidade não é um fenômeno puramente externo”.

As literaturas de cunho realista e documental, e as literaturas cunhadas de intimistas, estão diante de uma problemática da escrita. Elas permanecem suspensas entre o seu dentro e o seu fora. É o que Clarice procura desvelar nas crônicas, especificamente. Não é possível, para Clarice, pensar o fora como algo

externo. Não há dentro e fora em sua literatura. Há o jogo, o simulacro, e não a representatividade mimética. Lispector, como ocorre com a literatura de Kafka, e foi observado por Haroldo de Campos, realiza “um realismo das palavras” (1997, p. 129). Ela faz da “nomeação” do “acontecimento” sua ação escritural, a escritura da palavra.

O objeto e o olhar sobre o objeto são sujeitos de uma mesma história. Clarice “cose para dentro”⁶⁸ o que é perspectivado de fora, no entanto, já está alerta para o que para dentro entra por interiorização do externo quando tocado pelo olhar que vê. O olhar motivado já é o olhar modificado. É o que encena a mulher que olha a realidade pela janela do carro.

Esse regime de exceção, realizado em sua literatura, não a alista a um presente histórico que instiga o intelectual escritor a pensar e a produzir uma literatura *práxis*, de ação, “para fora”, exigindo da palavra a instrumentalização facilitada e comunicativa sobre o acontecimento do real. Ela se sabe comunicativa desde sempre, desde sua impossibilidade mesmo de se deixar traduzir facilmente como “realidade”. O acontecimento é potencializado pela literatura, pela linguagem, mas não “representado”. Por essa razão, ela não se aproxima de forma nenhuma da literatura documental (a literatura “documental” deve ser repensada a partir dessa questão), mesmo tendo suas últimas obras esse caráter substancial, ou de circunstância, que assim pretende responder ao presente histórico, político e social.

Ela está em trânsito e é feita de procuras muitas vezes admitidas como “falhadas” em seu projeto escritural. Lispector, investindo sobre o social, o mundo e os fatos, tateia e brinca com o leitor, desmitificando uma concepção facilitadora supostamente requerida pelo leitor de jornal. Ela deixa que o “lance” se dê como se fosse por acaso, pois é o imperativo de “como” responder e se imbuir de uma responsabilidade perante o mundo, imposto ao literário na época, que é posto em causa em sua escrita.

A dicotomia entre interno e externo em sua arte, devido a esse imperativo, apresenta-se como problema que é problematizado, acima de tudo. É esse motivo

⁶⁸ Em entrevista a João Salgueiro, Affonso Romano de San`Anna e Marina Colasanti para o Museu da Imagem e do Som (Rio), em 20 de outubro de 1976, Clarice Lispector comenta: “Uma vez me perguntaram como é que eu escrevia. Aí eu disse: Não tem pessoas que cosem para fora? Eu coso para dentro.” (LISPECTOR 1997, p. 306).

que provoca o impasse de sua escrita dos últimos anos. Portanto, apesar do aparente alheamento da realidade empírica, que muitos de seus críticos apontaram em seus romances, sua literatura almeja fazer da palavra ato, intervenção, mas já se sabendo limitada pela impossibilidade absoluta de a escrita literária ser tanto ato como intervenção instrumental sem que se passe para a sua dobra toda uma estratégia de reformulação fundamental do pensamento e seus alicerces culturais e políticos.

É a partir do homem que as coisas adquirem sentido, muito embora haja aí a prerrogativa que antecede e se sucede: o homem faz o mundo. O mundo faz o homem e a literatura desliza entre os mundos possíveis e impossíveis: do imaginário à fabricação, do artesão ao maquinário, pode-se dizer que a literatura não se deixa instrumentalizar, muito embora possa ser e é, instrumento de ação, de ato, entendido como atuação sobre algo, a partir de algo ou em direção a algo que lhe escapa.

A introdução das forças sociais e históricas, na literatura de Lispector, passa pela negação dos fatos justamente porque a escritora sabe que quem faz os fatos e os acontecimentos são homens e mulheres. Quem são esses homens e essas mulheres? De onde falam e para quem falam, quando falam, porque nem sempre podem falar. Essa é a interrogação que podemos abstrair de sua declaração ao jornal e que também encontramos nas crônicas publicadas em *A descoberta do mundo*.

No período ditatorial, a postura pública do intelectual é de ruptura e acusação do poder. Se o papel do intelectual, naquele momento, é o de apontar para o funcionamento do sistema e assim desmantelá-lo, como proclama Silviano Santiago (1988: 11-23), e, se a intelectualidade brasileira se vê às voltas, nesse período, com a angústia da representatividade do inteiramente *outro* e com a impossibilidade dessa representatividade, o que se pode equacionar é: qual deve ser a postura do intelectual diante do mundo? Para que servem a filosofia e a literatura? O saber não se torna, ele mesmo, uma forma a mais de oprimir? Assim sendo, qual o papel do intelectual diante das minorias e da exclusão social?

Em 1972, Foucault, em diálogo com Gilles Deleuze, comenta:

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele, como intelectual, é ao mesmo tempo o objeto e o instrumento: na ordem do “saber”, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. (DELEUZE, 2006, p. 266)

Portanto, tocar na essência do homem é torná-lo ser político, agente social. Por outro lado, como bem assinala Silviano Santiago, Clarice não se afasta do “acontecimento”. A escritora nunca se afastou do “acontecimento” histórico. O que ela nega é o “acontecimento” historiográfico oitocentista, ou seja, uma concepção de realismo que pensa poder captar a realidade como verdade que *a priori* antecede o escrito, a própria reconfiguração do real pela palavra. Esse é um problema que se pensava quando se propunha a experiência da literatura como um fora (o social, o histórico, o cultural), ou algo externo que dava dimensionamento à realidade e que exigia uma estética sublimada pela expressividade direcionada para o todo comunitário.

É interessante observar, por exemplo, a questão que Luis Costa Lima (2009, p. 14) direciona ao sujeito da modernidade, embora não chegue a desenvolvê-la⁶⁹: Quando o sujeito deixa de ser sujeito ou um eu que se declara na literatura, naquilo que se chama hoje de “A literatura”? Quando o personagem, o anti-herói, tão característico da literatura moderna, passa a ser grupo, gueto, minoria, homossexual, pobre, louco, demente, ou o homem simples, cotidiano e corriqueiro? Fizemos da proposta de Costa Lima uma interrogação. Podemos acrescentar e continuar interrogando: a literatura para brancos interessa a quem precisamente?

Para Jacques Derrida, “a literariedade não é uma propriedade intrínseca de tal ou tal acontecimento discursivo” (2004, p. 23). A literatura encena, em sua “morada”, uma contradição. Ela depende da leitura e “do direito que lhe confere uma experiência de leitura: “Pode ler-se o mesmo texto – que portanto não existe nunca em “si” – como um testemunho dito sério e autêntico ou como um arquivo, ou como um documento, ou como um sintoma – ou como obra de uma ficção literária, até mesmo como obra de uma ficção literária que simula todos os estatutos que acabamos de enumerar” (DERRIDA, 2004, p. 24).

⁶⁹ Costa Lima apenas propõe a questão na introdução que faz ao seu livro.

A literatura de Clarice Lispector se propõe como interrogação e busca. Uma ideia de literatura realista que, por ser realista cumpre seu “dever” com o social, ou de uma dicotomia entre o fora e o dentro, que não poucas vezes recebe a chancela da história das ciências humanas, está distante da concepção estética de Lispector. No entanto, sua literatura mostra uma consciência lúcida que responde, ao seu modo, de acordo com seu projeto estético e sem fazer concessões (“Eu sou: logo sou”), aos imperativos que demandam o processo histórico, pois, para Lispector, a partilha do literário, a própria produção de uma literatura política, não pode desleixar do seu aspecto técnico e deve passar, necessariamente, por uma profunda elaboração da linguagem.

Partindo-se dessas considerações, pode-se indagar: até que ponto os desvios em relação ao comprometimento com as forças sociais não atestam, muito pelo contrário, essa problemática da técnica como forma de desregulamentação da norma, do paradigma realista e de uma proposta da autora de renovação do paradigma estético, político, literário? Qual seria o papel do escritor e da literatura na sociedade brasileira de meados do século XX? Não seria este o problema central que estaria em causa em sua literatura?

Essa é a grande interrogação que a crônica de Clarice Lispector abre para o leitor. Essa grande interrogação é deliberada e centraliza sua vocação para as margens (a exclusão social), *aparentando* um distanciamento político silencioso e, ao mesmo tempo, explicitando sua interferência atuante no presente histórico. É mesmo necessário colocar em itálico a palavra “aparentando”. As crônicas deslocam o sentido do texto e de uma política que o atravessa. É nesse sentido que elas podem ser consideradas como forma de intervenção literária e política na realidade histórica.

Sua narrativa cronística emplaca, em dois movimentos, na complexa passagem entre explicar e compreender, o profundo impasse formador de nossa cultura e de nossa história política e social: a pobreza de muitos/a riqueza de alguns. O jogo duplo que, por um lado desvela o segredo da escrita, ao colocar a maquinaria da escrita em aberta exposição e, por outro lado, constrói uma escrita silenciosa, velada, que oculta o segredo, provoca exatamente o surgimento do impasse, ou a visibilidade dos impasses que a autora capta, feito a “aranha”, na realidade empírica.

“O texto exposto”, essa máquina de escrita deliberada entre ritmos que avançam e retrocedem (MENDES SOUSA, 2000, p. 345), configura uma estranha coreografia: sua escrita simula ser apolítica e não histórica para exatamente ocupar um lugar forte e interventivo na realidade histórica. Ela diz: “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).

O seu volteio político, representativo do presente histórico, pode passar despercebido ao leitor afoito pela clareza e pela suposta objetividade da representatividade explícita, porque sua linguagem não adere à facilidade transitiva da linguagem. Para Lispector, como para Mário de Andrade: “amar: verbo intransitivo”. Seu projeto é duplo: dizer o silêncio (resistência do literário), no ruído intenso da censura, e fazer falar a fala oculta do que está na margem e à margem do social. É a sua busca.

Dessa forma, o que preocupava a autora, pelos idos anos 60, está além do “pequeno segredo” familiar e “sujinho”, muito embora o tema do cotidiano seja sua vertigem, o seu “lance” narrativo: as pequenas tragédias do indivíduo, a micro-história do cotidiano, o *oikos*. Sua narrativa ultrapassa as paredes do quarto para atravessar a arquitetura do mundo. Pode dizer-se que, em sua narrativa, a morada é a interioridade da casa, mas desde que se saiba que é no espaço público que ela se constrói, até mesmo porque a linguagem é uma herança cultural. Sua guinada para o político, porém, só é possível quando se parte das alterações que a própria concepção do político sofreu desde sua origem até o estado atual.

Ao político, na antiguidade, estava destinado o espaço público. Já o espaço da casa, e seus arredores, constituíam a esfera do privado, espaço destinado à mulher, aos filhos, aos servos. Ali estava a privacidade do indivíduo. A modernidade, segundo Hannah Arendt, trouxe uma nova concepção das esferas do público e do privado e provocou alterações na forma como observamos esses espaços na antiguidade Grega e Romana. Se até então o político não se coligava com o social e com o econômico, hoje, o político e o econômico estão coligados com o social. A diferença entre as esferas do público e do privado, nesse sentido, tornou-se fluída (2008a, p. 42; 2008b).

Na literatura de Clarice Lispector, é a partir da “aparente” organização dos espaços normalizados que a “coisa” provoca a desestabilização do mundo e sua oscilação. O acontecimento, tendo o nome de Janair, barata, rato, aranha, esperança, empregada, máquina, filhos, amigos, flores, relógio, provoca a *fissura do real*, seu descontrole e o caos. Todas essas “coisas”, manufaturadas na escrita, trafegam pelo social, na narrativa, e avançam pelo político e pelo histórico ao serem objeto de reflexão e encenação sobre a experiência do mundo da vida e da escrita.

Suas crônicas anunciam uma consciência crítica e ética distante de falsos moralismos justamente porque suas personas falam a partir de um lugar bem demarcado e que não oculta suas máscaras: a classe média brasileira⁷⁰. É por falar a partir de um lugar bem demarcado, aparentemente apolítico (a casa, a intimidade), porém, confrontado com o fora (a rua, o bonde, a praça), que sua narrativa joga com os espaços abertos e fechados abrindo as fendas do real.

Portanto, é a partir do jogo e da fusão entre os espaços abertos e os espaços fechados, entre o público e o privado, que as *fissuras do real* são abertas em seus textos. Basta observar a forma como esse procedimento, que desloca o “dentro” para o “fora” e o “fora” para o “dentro”, ocorre no conto “Amor”, incluso em *Laços de família*⁷¹ (1998). A narrativa é tecida, assim como o ponto de tricô, como uma rede que “fisga” o leitor.

Ana, a protagonista da história, sobe em um bonde com as compras deformando o novo saco de tricô. O bonde começa a andar e vacila nos trilhos (assim como a narrativa). Ana se depara com o cego. O bonde dá uma arrancada súbita, o saco de tricô cai, os ovos quebram e Ana perde o ponto de descida indo parar no Jardim Botânico. A intensa rede engolfa o leitor em suas malhas. Sua tessitura é organizada desde o primeiro movimento narrativo (o movimento do bonde), e prossegue até a passagem do ponto de descida, a entrada no Jardim Botânico e o retorno para a casa.

⁷⁰ Ligia Chiappini, tecendo considerações em torno da questão do social na literatura de Lispector, diz: “Um ponto a discutir e aprofundar pela pesquisa seria, imagino, a situação da mulher classe média, o êxodo rural e os pobres na cidade, a doméstica e sua ambiguidade no mercado de trabalho, a loucura das mulheres, a própria imposição do tema na mesma época em que Simone de Beauvoir está escrevendo *O segundo sexo* e *Velhice*” (2004, p. 255).

⁷¹ A obra *Laços de família* reúne volume de contos da autora e foi publicada pela primeira vez em 1960, pelo editor Francisco Alves. Teve mais oito edições em vida da autora.

Guiada, paradoxalmente, pelo cego, Ana se depara no Jardim Botânico com o impasse entre a vida e a morte. Esse mesmo turbilhão de vida, revelado pelos olhos do cego a mascar chicletes e a rir mecanicamente, Ana irá reencontrar no espaço íntimo de sua casa, onde se dá “o pequeno assassinato da formiga”. Na casa, constata Ana, assim como no Jardim Botânico, há o trabalho secreto da vida: “A moral do jardim era outra”. E a “moral” da casa também. Tanto na casa, como no jardim, somos todos coadjuvantes dos pequenos assassinatos cotidianos da própria vida.

Como se pode observar no referido conto, a conjunção entre os espaços do público e do privado é encenada pelo espelhamento das duas esferas do social, que, assim, formam uma rede intrincada de relações entre o micro e o macro, a história e a “estória”. A consciência de Ana “arde” luminosa ao entrar em contato com o escuro da vida que é o *outro*, o cego e o guia, até extirpar-se no sono profundo no qual mergulhamos para além da culpabilidade. O apagamento da vela, final da narrativa, mergulha a vida no sonho, a ficção na realidade.

Seguindo essa concepção, o espaço familiar, tão supostamente protegido, torna-se justamente o espaço de encenação dessa outra “moral do jardim”. É o local onde o fogão dá “estouros” e os acontecimentos mínimos tomam proporções maiores que emperram a “normalidade” provocando a *fissura do real*⁷².

Se tomarmos como “nó” e como ponto de intercepção e de acolhimento, essa relação conflituosa e invertida, como em espelho, do mundo do muito pequeno com o mundo do muito grande, esse movimento transforma-se em sua grande metáfora. A metáfora de uma escrita que vai deslizando pelo social e pelo político enquanto constrói sua arquitetura da palavra. É a palavra que “devora” e é devorada pelo texto do mundo.

Na cena do cego/Ana, a fissura do real ocorre pela visão cristalina (Ana, na verdade, é a grande cega) que a personagem tem da realidade, de uma realidade que dói, fere. A partir desse momento “a ferida grande demais” está exposta e é daí que emergem os seus sintomas, as suas fantasmagorias, os seus recalques. Já na

⁷² Em *Lógica do sentido* (DELEUZE, 1974), a *fissura do real* é apresentada exatamente no momento em que o sentido lógico, da lógica, é desmantelado pela introdução de elementos desestabilizadores. É o grande acontecimento desestabilizador da normalidade da vida.

superfície, são táteis. Matéria do tato que acelera o afeto, o confronto, a maledicência da literatura como escrita que salva e mata.

É no afrontamento com o real encenado, na exposição dessa cena que não cessa de ocorrer, que a derrapagem aflora nos textos de Lispector, provocando o ponto de ebulição, ou aquilo que em sua literatura tem sido designado como “o ponto epifânico”. Olga de Sá chama a atenção para esse pólo epifânico, existente em Clarice Lispector, que, no entanto, também assume o caráter de anti-epifânico à proporção que desliza para os pólos da feiúra, do desgaste e da ironia⁷³ (SÁ, 1993, p. 15).

De acordo com a filosofia de Gilles Deleuze, a *fissura do real* é provocada pelo desmoronamento das certezas, do lugar-comum, e pelo advento do caos na ordem reinante. É o momento do acontecimento e da conscientização do homem. A *fissura do real* é, antes de tudo, uma ruptura que provoca a desalienação do homem e o estrangulamento dos valores estabelecidos, pois é somente pela *fissura do real*, que nos lança em direção ao buraco negro, e pelo compromisso com aquilo que nos acontece (pela responsabilidade), que é possível ascender à dignidade da própria vida, isto é, “é preciso não ser indigno daquilo que nos acontece” (1974, p. 152-3) ou, como disse Joë Bousquet, é preciso encarnar a própria ferida: “a minha ferida nasceu antes de mim, nasci para encarná-la”. Toda a lógica do ressentimento estaria nessa cicatriz não aceita, na culpabilidade mal-sã daqueles que não se tornam, por desejo próprio, ou por impossibilidade histórica, dignos do seu acontecimento, do seu estar no mundo.

É por meio desse deslocamento constante que surge a consciência ética ou o que Costa Lima cunhou de “filosofia da *práxis*” (cf. *Por que a literatura*, texto citado). Uma consciência que é provocada por um acontecimento que molesta o bem-estar pessoal para sublimá-lo, elevá-lo a um grau de conscientização que se torna presente no momento em que há o afrontamento com a realidade, com “a cena” que

⁷³ Olga de Sá desenha dois pólos que dialogam entre si nas textualidades de Lispector: “1. O pólo epifânico, constituído pelos procedimentos das epifanias de beleza, que revelam o ser num dado momento excepcional e convidam a personagem a revirar a própria existência. O pólo epifânico pode também constituir-se pelas epifanias do feio, da náusea, as “anti-epifanias” ou epifanias irônicas e corrosivas que revelam o ser, pelo avesso. (In: LISPECTOR, 1997, p. 219).

a palavra põe em movimento e que se constitui, ao mesmo tempo, em seu “acontecimento”.

3. AS “CAIXAS TEMÁTICAS” E O *RITORNELO* QUE MAQUINA O TEXTO

Catálogo de Exposição: Clarice Lispector. A hora da estrela



Clarice com a máquina no colo. A máquina no colo tornou-se um dos emblemas de Clarice Lispector escritora, dona de casa e mãe.

3.1. A LEI DO MANDO: A EMPREGADA FIGURADA

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, uma foto e, acima, na legenda: “Fascina-me a empregada” (2003, p. 21). Gilles Deleuze & Felix Guattari, no *anti-Édipo*: “O grande *Outro*, indispensável à posição de desejo, não será o *Outro* social, a diferença social apreendida e investida como não-família no seio da própria família?” (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 372). O *Outro*: a criada.

Segundo Regina Pontieri, as radicais *outridades*⁷⁴, em Clarice Lispector, antecedem as obras *A paixão segundo G. H.* e *A hora da estrela*, romances que foram observados, pela crítica clariceana, como aqueles que melhor representam o olhar sobre o social, embora este olhar já possa ser observado em *A cidade sitiada* (1998). Para Pontieri, os personagens de *A cidade sitiada*, antecedendo os romances da última fase da escritora, formam a grande família que derivará para os despossuídos, para a alteridade, para o olhar para a empregada (PONTIERI, 1999, p. 182).

Essa alteridade ganharia sua força por um “efeito falso” de anulação máxima da distância entre o eu e o *Outro*, o que ocorreria principalmente no romance *A paixão segundo G. H.*, por meio da “travessia perigosa” ocorrida entre o impessoal e o sujeito da enunciação que ali se encontra (PONTIERI, 1999, p. 184). Por ora, ressaltaremos o “efeito falso” de proximidade como forma de compreensão do *outro*.

Vilma Arêas, por sua vez, procura compreender a problemática do social e da alteridade, nas obras de Clarice Lispector, como “algo” que a forçando a uma resposta provoca a “estética falhada”, ou que possui outra “tonalidade”. Esse “algo”, delineado por Arêas, é a retórica esquerdista ou de direita, o momento histórico. A pressão do contexto histórico, ferindo seu modo de composição, trouxe como resultado, por exemplo, os “desajustes”, observados como ingênuos, entre a feitura do romance *Uma aprendizagem* (1969) e o tema sociopolítico abordado:

⁷⁴ O termo foi empregado por Octávio Paz. Em *Signos em rotação*, obra do autor traduzida no Brasil, o tradutor faz uma nota em referência ao termo: “O autor usa o termo *otredad*, um neologismo. A tradução para *outridade* também é um neologismo” (PAZ, 2003, p. 102).

Clarice não queria fazer parte do grupo, na melhor das hipóteses, conservador, e com *Uma aprendizagem* com certeza procurou alinhar-se junto ao que também se buscava na época, isto é, o “realismo novo”. Certamente tentava assim responder às críticas que lhe eram dirigidas. Pelo resultado obtido, não é difícil perceber que essa intencionalidade sumária era mortal ao processo intuitivo da escritora, e algum tempo teria de correr até a realização esperta de *A hora da estrela*. (ARÊAS, 2005, p. 45. Grifo nosso)

Observamos, anteriormente, que o mesmo problema é apontado por Benedito Nunes, a saber: Lóri e Ulisses, personagens do livro *Uma aprendizagem*, formam uma alegoria canhestra, didática e ingênua do social. Ressalte-se, aqui, a frase de Arêas: “a realização *esperta* de *A hora da estrela*”. Já assinalamos, em nossa leitura, como Clarice Lispector realmente procurou responder e explicar a relação entre linguagem e real empírico, assim como sua busca literária e seus sobressaltos diante do presente histórico.

Muito embora haja uma proposta de revisão de “tom” na leitura que Vilma Arêas faz da literatura de Lispector no período, ainda permanece certo desconforto que pode ser assinalado pela ressalva feita ao romance *A hora da estrela* (“realização esperta”). Sua “obra esperta”, como é perceptível nas crônicas, antecede a criação dos romances considerados mais próximos de uma série social, ou que trazem como tema o social, o que também é observado por Arêas quando diz:

Quem acompanha a sequência dos livros de Lispector pode perceber que bem antes dessa época ela já lutava para ser mais explícita quanto à questão social, não como uma questão de engajamento partidário, mas para compreender o próprio procedimento da arte em seu vínculo com o contexto (ARÊAS, 2005, p. 42)

Como já se sabe com Maiakóvski e seu famoso lema, não basta que o tema seja social. “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Clarice bem sabe disso. Portanto, o “desajuste”, a obra “falhada”, não seria significativo (a), positivamente, dentro desse contexto? E “falhadas” diante de qual paradigma? Do paradigma realista, da mimesis, da composição? Sem dúvida. É o que ocorre com a análise de Schwarz, de acordo com Santiago. Schwartz, embora simpatize com a

literatura de Clarice Lispector, acaba por afirmar certo desconforto em sua leitura de *Perto do coração selvagem*, o que pode ser observado:

A serem corretas as relações que apontamos entre a figura de Joana e a concepção geral do romance, narrativa e psicológica, o livro contém uma falha grave de perspectiva: nalguns pontos a visão interior usada para mostrar Joana é usada também para mostrar outras personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal; ao que esta, por sua vez, deixa de ter um plano narrativo especificamente seu. (SCHWARZ, 1981, p. 53-57)

Santiago salienta que é por se amparar no paradigma realista e mimético que as críticas de Schwarz às obras de Clarice Lispector esbarram no mal-estar, já que as obras da autora exigem um “leitor novo” (SANTIAGO, 1997). O que Santiago procura mostrar, com essa observação, é que o paradigma romanesco realista, baseado nas leituras de Lukács (e da sociologia marxista), não pode ser aplicado às obras da autora.

É exatamente na “estética falhada” que o contexto é trazido para o centro da estética clariceana. Se pensarmos essa “estética da falha” a partir de uma materialidade do desejante, que é o processo de escrita em seu *devoir*, podemos também pensar que a estética falhada é denunciadora de toda a alegoria do desejo e do prazer porque reforça uma estética revolucionária que, por sua vez, revela, ao mesmo tempo, as utopias e distopias da época.

A ingenuidade seria, nesse sentido, deliberada e crítica da própria realidade histórica, em crise. A ingenuidade não representa uma busca pela objetividade (falhada), mas a re colocação dessa objetividade a partir de uma relação com a subjetividade. Nas palavras de Santiago: “ingênuas, nesse sentido, seriam as concepções de acontecimento histórico, o próprio momento histórico e sua utopia de país novo e que “vai pra frente” (SANTIAGO, 1997). Uma escrita, em processo de busca, descentraliza o paradigma realista e a própria necessidade de se encontrar um “realismo novo”. Essa busca encenada já é realização de suas contravenções, de seu propósito de desconstruir os paradigmas vigentes, de se impor uma escrita da contravenção.

Nas crônicas que trazem como temário a empregada e a máquina, essa “estética falhada”, que antecipa e afirma sua falha, encontra-se na própria produção

escritural que mantém em suspenso o lugar de onde alguém fala sobre alguém. Nesse processo de revelação e ocultação, sempre presente na escrita de Lispector, o sujeito histórico é constituído a partir dos espaços vazios que ele preenche ao se debater com sua história individual e coletiva. Ele só pode ocupar esse lugar se for compreendido e respeitado em sua singularidade coletiva e individual.

É diante desse processo e desse procedimento, ou seja, de uma exposição marcada pela falha, pelo ingênuo, que a escrita política faz a denúncia nada apaziguadora de uma realidade histórica áspera e conturbada que exclui o sujeito e o impede de atuar no mundo plenamente.

Essa dobradura, feita de tantas ressonâncias, forma o canto paralelo de suas obras, o seu *ritornelo*. O seu *corpo sem órgãos* se conecta com o mundo e revira todas as certezas porque “grita”, não se resigna, e delira o *porvir*. É interessante observar que a relação entre a empregada e a máquina redefine o paradigma de classes sociais estanques e descentraliza a narrativa, ou as narrativas, provocando a ressonância de caixas temáticas que dinamizam as esferas do texto e do contexto intensivamente.

Na intimidade da casa, no *oikos*, Lispector retoma, sob muitos aspectos, a luta de classes, como bem analisa Solange Ribeiro de Oliveira⁷⁵, entretanto, seria discutível dizer que

A negligência do que consideramos ser um aspecto relevante da ficção de Clarice Lispector seria inexplicável se não fosse o fato de que a questão social só tem um papel decisivo no conjunto da obra precisamente a partir do seu quinto romance, quando a reputação da escritora como uma espécie de Virginia Woolf nacional já estava firmemente estabelecida. (OLIVEIRA, 1997, p. 342)

Quando dizemos “conjunto da obra” já estamos incluindo certa totalidade da obra, de uma retórica da escrita. Podemos observar a funcionalidade da máquina desejanter, da máquina revolucionária, da máquina abstrata (etc.), em cada um dos movimentos que o texto realiza.

Essa funcionalidade de máquina que corta, rompe e retoma o social, tendo como “chão” (território), o embate com a palavra, está bem significado nas relações

⁷⁵ *A paixão segundo G. H.. Uma leitura ideológica*. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G. H.*; 1997 p.342 (Edição crítica).

que as crônicas estabelecem entre essa máquina de escrita, abstrata e, ao mesmo tempo, concreta, e a figuração da empregada.

O “criado”, quando retomado em notas para aulas, por Roland Barthes, é visto como símbolo da divisão clássica entre necessidade e desejo. O *viver-junto* implica divisão de serviços e partilha, no entanto, também apresenta sua contrafação, sua moeda falsa. E nessa moeda falsa estaria, na modernidade, o criado e não o escravo nem o servo (BARTHES, 2003, p. 146-152).

Antecede a dialética entre o desejo e a necessidade (referente ao espaço da morada), o regime escravocrata a que remete Lispector quando retoma a origem da servidão como geradora do ódio entre a mulher (dona de casa, burguesa, etc.) e a empregada, ou seja, remetendo essa origem ao grito do oprimido, que sempre é intermediado por uma concepção da técnica, de uma engenharia da máquina desejante “forte”, no sentido de ser potencialmente revolucionária, e “fraca”, no sentido de provocar o esvaziamento do desejoso e, daí, originar ou ser a origem da força “fraca” do ressentimento negativo, o que, para Nietzsche, já indicia a derrocada humana, a culpabilidade cristã e o falso moralismo de uma cultura que, perdendo seus valores, substitui-os pelo niilismo fraco do derrotado (NIETZSCHE, 1998, p. 28-9).

Uma apresentação perceptível dessa moralidade adversa, contraventora, está na crônica “Dies Irae”, publicada em 14 de outubro de 1967. Essa moralidade adversa é perceptível não só porque o tema da crônica remete a uma “origem”, o judaísmo cristão, mas também porque coloca em visibilidade o ressentimento negativo que paralisa o humano:

Amanheci em cólera. Não, não, o mundo não me agrada. A maioria das pessoas estão mortas e não sabem, ou estão vivas com charlatanismo. E o amor, em vez de dar, exige. E quem gosta de nós quer que sejamos alguma coisa de que eles precisam. Mentir dá remorso. E não mentir é um dom que o mundo não merece. E nem ao menos posso fazer o que uma menina semiparalítica fez em vingança: quebrar um jarro. Não sou semiparalítica. Embora alguma coisa em mim diga que somos todos semiparalíticos. (LISPECTOR, 1999, p. 37-38)

A relação com o mundo, nesse primeiro parágrafo, é agravada pela “paixão” rancorosa. O que faz esse amanhecer em cólera? Ele denuncia o “charlatanismo” do

mundo, uma paralisia provocada pelo ocultar das verdades mais profundas do mundo. Ao mesmo tempo, essa “cólera” é provocada por uma identificação com o *outro* que passa pela não aceitação, pelo estabelecimento da diferença entre aquele que está vivo e aquele que está morto, “em vida”, por ter perdido a capacidade de revolver o mundo.

A acomodação está em relação com a não acomodação, com a negação da coisificação da existência e com a suposta dualidade entre morte e vida. A vida é afirmativa, tem uma positividade que, nesse texto, contrasta com a negatividade da passividade, no entanto, esse dualismo é composto por forças que se conjugam e não se excluem. Passividade e ressentimento são forças de produção e como tais, geram e são geradoras das máquinas desejantes. A vida é desejante e, portanto, também é mortal e ferina. Viver sem uma explicação, ou morrer sem uma explicação, são valores correspondentes. Ela continua:

E morre-se, sem ao menos uma explicação. E o pior – vive-se, sem ao menos uma explicação. E ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade. E ter a obrigação de ser o que se chama de apresentável me irrita. Porque não posso andar em trapos, como homens que às vezes vejo na rua com barba até o peito e uma bíblia na mão, esses deuses que fizeram da loucura um meio de entender? E por que, só porque eu escrevi, pensam que tenho que continuar a escrever? Avisei a meus filhos que amanheci em cólera, e que eles não ligassem. Mas eu quero ligar. Queria fazer alguma coisa definitiva que rebentasse com o tendão tenso que sustenta meu coração. E os que desistem? Conheço uma mulher que desistiu. E vive razoavelmente bem: o sistema que arranjou para viver é ocupar-se. Nenhuma ocupação lhe agrada. Nada do que eu já fiz me agrada. E o que eu fiz com amor estraçalhou-se. Nem amar eu sabia, nem amar eu sabia. (LISPECTOR, 1999, p. 37)

A identificação direta com a empregada, com “a criada”, dá-se pelo esvaziamento dos valores sociais. A “criada” está em justaposição com a ruptura com a lei – homens com barbas crescidas que caminham pelas ruas – “esses deuses que fizeram da loucura um meio de entender”. São homens que se retiram do mundo em direção a uma clausura, outra clausura, essa que demanda o despojamento, o desalojar de uma morada, o próprio desassossego diante da existência. Amor e morte compõem o movimento de dissolução das certezas, de uma lógica na qual o *pathos* da escrita está provocativamente esvaziado de sentido, já que Lispector compreende e empreende a escrita como doação amorosa.

O que se procura entender? O que é preciso entender? Até mesmo Deus ou o sentido da vida. A própria vivência e o próprio estar no mundo. A cólera é justamente sagrada e desaloja a escrita de sua segurança ou de uma demanda externa. Sua escritura, no sentido utilizado por Barthes, direciona-se para a “rebentação do tendão”. Ela está em tensão – tensa – retesa diante do acontecimento do mundo.

O imaginário não pode alistar-se com a passividade. O imaginário é um jogo que se estabelece entre viver e escrever, mas está fora de uma lógica de apropriação e servidão aos “deveres do mundo”, ou de uma imposição externa, mesmo porque não pode haver exterioridade na escrita: tudo se apresenta nesse jogo entre externo e interno, estar e não estar, ser ou não ser perante “a lei do mundo”, operando uma contravenção nessa “lei”. Na mesma sequência em que o enunciado encena a precisão de um despojamento, de uma contravenção, está o escritor, a criada, a loucura e uma seca referência ao “Dia dos Analfabetos”:

E criaram o Dia dos Analfabetos. Só li a manchete, recusei-me a ler o texto do mundo, as manchetes já me deixam em cólera. E comemora-se muito. E guerreia-se o tempo todo. Todo um mundo de semiparalíticos. E espera-se inutilmente o milagre. E quem não espera o milagre está ainda pior, mais jarros precisaria quebrar. E as igrejas estão cheias dos que temem a cólera de Deus. E dos que pedem a graça, que seria o contrário da cólera. Não, não tenho pena dos que morrem de fome. A ira é o que me toma. E acho certo roubar para comer. (LISPECTOR, 1999, p. 38)

É possível comemorar o Dia dos Analfabetos? E que relação “a manchete do jornal” já traz entre essa criação do “Dia dos Analfabetos” e a própria Manchete de jornal? Já não estaria aí uma relação de causa e efeito, na qual a Manchete do jornal já é em si representativa de um simulacro no qual se descreve o mundo? Qual mundo? É interessante interligar esse “grito colérico” de Clarice ao “grito” humanitário pensado por Maurice Blanchot em *A conversa infinita* (2007, p. 271).

Em um dos capítulos de *A conversa infinita*, intitulado “O ateísmo e a escrita. O humanismo e o grito”, Maurice Blanchot principia sua reflexão sobre o homem a partir de uma interrogação que nos interpela durante toda uma vida, uma existência ou, como diria Deleuze: uma *imanência*. O que é o homem? Retórica instituída por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1995, p. 402). É essa pergunta, essa questão colocada por Foucault, que Blanchot retoma: “O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente” (ibid.,

404). Como compreender essa questão tão fundamental ditada por Foucault? É o que nos pergunta Blanchot, é ao que nos remete Blanchot.

Aqui, nos perguntamos: que relação de fundo terá a literatura de Lispector com essa mesma questão? O homem, o humanismo, a escrita, a lei. Não são esses os pressupostos que regem sua escrita? Não será por essa floresta de signos que sua escritura passeia? Na introdução, chamamos a atenção para o que diz Cixous: ela passeia pela floresta, pela filosofia, sente-se à vontade ali... “Ela descobre tudo” (CIXOUS, 1999, p. 115).

Retomando Blanchot, que faz uma leitura da filosofia e da escrita diante da experiência limite, podemos pensar essa experiência da linguagem, que a literatura de Lispector instaura, dentro dessa desmesura e desse confronto da linguagem com o mundo. Esse confronto está entrelaçado com a morte de Deus. Deus está morto, assim como a ideia do homem, de uma humanidade que atingiu seu apogeu, seu domínio sobre o mundo. Que consequências extrair da morte de Deus? O que é essa “experiência-limite” diante da morte de Deus? O que é a própria experiência da palavra?

É o estar diante da impossibilidade do mundo, da existência, do apogeu do homem, mas compreendendo essa impossibilidade como um jogo mesmo com suas aberturas, com suas inúmeras possibilidades, numa difícil transição entre a apropriação do mundo pela palavra e a impotência da escrita de representar que está em jogo no contemporâneo. Essa “experiência-limite” coloca o homem e sua ideia de progresso em causa, em xeque. Ele está diante de um não-saber necessário e caótico que desloca a literatura para o espaço do *devoir*, da experimentação com as formas.

Nesse sentido, Deus joga dados com o universo, e este jogo, este não-saber, exige resposta. É urgente responder, mesmo quando já não se sabe como responder. Essa é a impossibilidade aporética da escrita, o seu espaço indecível. E isso ocorrendo exatamente onde “o pensamento pensa mais do que pode pensar” (BLANCHOT, 2007, p. 193), ou seja, onde o pensamento é o que Lispector chama de “rebentação” e onde emerge o grito (ou o murmúrio) de uma fala/escrita que nega o humanismo “hipócrita” justamente para redimensionar e afirmar o grande

humanismo. É sempre dupla essa negação que deriva entre uma negatividade e uma afirmação do homem no mundo.

Em razão dessa duplicidade, essa ira, o dia da ira, é um dia de recusa, de negação, mas também de afirmação, porque é preciso dizer “sim”, diz o narrador, na sequência dessa explosão raivosa. E é preciso dizer “sim” mesmo quando a ira de Deus anoitece o mundo, quando o homem está diante da perda vergonhosa de sua dignidade, paralisado. É preciso dizer “sim” para afirmar a existência.

Em pequeno trecho extraído de *A paixão segundo G. H.* encontramos um convite, um alerta, direcionado ao *outro*. Não sabemos quem é o *outro*, este que estende a mão imaginária para a narradora enquanto ela faz sua perigosa travessia de reinscrever, pela memória, o acontecimento. No entanto, o convite é feito para que haja uma partilha do aprendizado:

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bi-partido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrado os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim – se tu puderes saber através de mim... então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas próprias iniciais. (LISPECTOR, 1997, p. 75)

Esse convite está no condicional e diante de uma lei que atrai o desejante para o centro. “Se tu puderes saber através de mim”, isto é, sem passar pelo acontecimento, “sem ser bi-partido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrado os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra”. “Se tu puderes saber” é, portanto, um convite ao *outro* e ao leitor de *A paixão*, da literatura, que “rebenta” sua tensa relação com o sentido, com o mundo, com as possibilidades mesmo da existência. O que é preciso que este *outro* aprenda com sua experiência da perda do nome, com sua perda das iniciais? Quem fica bi-partido é a barata, quem é exterminado com “cola tenaz” também é a barata.

A barata é o coletivo/empregada/minoria/intruso/leproso/louco/favelado. Autor e leitor estão bi-partidos! O autor porque perdeu suas iniciais (atingiu o neutro da

escrita), o leitor porque passa por uma difícil e alegre aprendizagem (do afeto imanente).

A aprendizagem se efetua pela duplicidade: ela é feita pela “introjeção” do *outro* (na manducação da barata) e, ao mesmo tempo, pelo convite efetivo que direciona ao *outro* sugerindo que ele perca seus invólucros e se abra para a experiência do *porvir*. Essa apreensão da aprendizagem dialoga, posteriormente, com a aprendizagem de Lóri e Ulisses em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Um convite para que se compartilhe um saber feito em difícil travessia. A busca pelo neutro da escrita sendo também a busca pela comunhão com o coletivo, com o *it*, como pretende a personagem de *Água viva* é, também, uma proposta: a escrita como processo que se posta diante da “coisa” para colocá-la no espaço da deriva. Processo que é descrito por Mendes Sousa, nas narrativas de Clarice Lispector, da seguinte forma:

Do outro ao eu e do eu ao outro, esses dois movimentos direcionam-se para zonas complementares e decisivas. De um modo mais ou menos esquemático, dir-se-á que quando, no início da sua produção, vem falar do outro, tenta compreender o eu e a escrita e, quando, em fase posterior, fala da própria escrita e do eu, tenta compreender o outro (MENDES SOUSA, 2004, p. 187).

Esse processo, que retomamos partindo de um parágrafo descrito em *A paixão segundo G. H.*, também pode ser observado nas crônicas, especialmente nas crônicas que têm por temática a figura da empregada. As personagens que configuram a empregada estão confinadas a um universo calado, que não se diz, mas que quer dizer-se, pretende dizer-se, almeja o dizer-se. Na crônica “A mineira calada”, datada de 25 de novembro de 1967, Aninha é uma mineira calada, “aparição muda”:

Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa. E, quando fala, vem aquela voz abafada. Raramente fala. Eu, que nunca tive empregada chamada Aparecida, cada vez que vou chamar Aninha, só me ocorre chamar Aparecida. É que ela é uma aparição muda. Um dia de manhã estava arrumando um canto da sala, e eu bordando no outro canto. De repente – não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: “A senhora escreve livros?” Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem alterar a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu: “Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar. (LISPECTOR, 1999, p. 47)

Essa encenação da fala absurda, que fala e não fala porque está abafada, é levada ao limite. Ela não pode ser compreendida no espaço de uma única crônica. Seu espaço é constituído por várias séries que são retomadas na coletânea de crônicas de *A descoberta do mundo*. Aninha, a Aparecida, quando aparecida, inscreve na intimidade da casa uma expectativa ambivalente, negativa e positiva, pois é por meio dessa duplicidade que a persona narradora é pega em contradição e expõe as contradições ideológicas da sociedade brasileira.

A “aparição” remete a toda uma semântica, de acordo com o Houaiss: (1) ato ou efeito de aparecer, aparecimento; (2) aparecimento repentino, de caráter divino, de figura bíblica, do próprio Cristo, da Virgem Maria ou de Deus; (3) espectro, fantasma, visão, assombração; (4) apresentação pública, exibição. Toda essa retórica, como observável no desenlace e nas sequências posteriores do “acontecimento Aninha”, compõe o jogo entre a fala muda e silenciosa e a necessidade precisa de constituição do sujeito “abafado” socialmente e, portanto, alijado politicamente.

A aparição, “espectro” de Aninha, que pede um livro que é negado, com a justificativa de que é de difícil compreensão, na verdade acaba por encenar tanto a diferença como a proximidade entre o *outro* e o *outro*. A heterogeneidade, que se organiza na casa, é feita de trocas possíveis e impossíveis entre uns e outros. Entre a singularidade de Aninha e a singularidade da “patroa”. A diferença entre as classes sociais não deixa de passar pelo processo complexo e transformador que se dá na morada, no *oikos*.

Retomando a crônica que relata a história de Aninha “A mineira calada”, temos a justaposição das várias empregadas que trabalham na casa ou que já trabalharam. *A vidente*, por exemplo, é a cozinheira da casa:

A cozinheira é Jandira. Mas esta é forte. Tão forte que é vidente. Uma das minhas irmãs estava visitando-me. Jandira entrou na sala, olhou sério para ela e subitamente disse: “A viagem que a senhora pretende fazer vai se realizar, e a senhora está atravessando um período muito feliz na vida.” E saiu da sala. Minha irmã olhou pra mim, espantada. Um pouco encabulada, fiz um gesto com as mãos que significava que eu nada podia fazer, ao mesmo tempo em que explicava “É que ela é vidente.” Minha irmã respondeu tranqüila “Bom. Cada um tem a empregada que merece. (LISPECTOR, 1999, p. 48)

A cozinheira é forte (ao contrário de Aninha, fragilizada em seu silêncio). Por que Jandira é forte? Porque é vidente, é visionária. Não apenas. Jandira, a cozinheira, já tem outro posicionamento dentro dessas séries. Jandira se mantém na condição de sujeito já constituído – ela é cozinheira – e tem crença, mantém certo poder que não pertence ao espaço da mineira calada, já abafada/transformada. Há em Jandira uma relação de afirmação e positividade que não se percebe em Aninha. Daí o parágrafo seguinte:

Essa mesma Jandira – que Deus a conserve, pois cozinha bem -, no dia em que lhe paguei o salário com o aumento prometido, ficou contando o dinheiro e eu parada, esperando para ver se estava certo. Quando acabou de contar, não disse uma palavra, inclinou-se e beijou meu ombro esquerdo. Eu, hein! (LISPECTOR, 1999, p. 48)

O agradecimento de Jandira está relacionado com o capital e vem acompanhado pela mesura da empregada que beija a narradora no ombro esquerdo como se fosse um “pai-de-santo”. A ressalva “- que Deus a conserve, pois cozinha bem -” evidencia a relação contratual entre a patroa e a empregada. A interjeição “Eu, hein!” provoca, no final do relato, o riso do leitor.

Em “*A coisa*”, crônica disposta no mesmo fragmento, publicada no mesmo sábado, Ivone é a personagem que encarna uma arrogância ressentida e que, na verdade, retroage de uma positividade para uma negatividade interiorizada:

Mas a outra que eu tive não era de brincadeira. Eu dizia: “Ivone.” Ela continuava a varrer, de costas para mim. Eu repetia: “Ivone.” Ela, nada. Eu dizia: “Ivone”, quer fazer o favor de responder?”Então ela se virava de um só golpe e dava um verdadeiro berro: “Chega!!!”Até que, o tempo passando, chegou uma manhã qualquer, a *coisa* se repetiu na hora de eu lhe dar o dinheiro para compras, e eu reagi. Não sei porque reagi com tanta calma. Disse-lhe: “Hoje quem diz chega sou eu. Quero que você procure outro emprego e que seja feliz na nova casa.” Ao que ela respondeu inesperadamente com voz bem fininha, a mais melosa, humilde e enjoativa que se possa imaginar: “Sim, senhora.” E depois que saiu de casa já me telefonou várias vezes e outras vezes vem pessoalmente me visitar. (LISPECTOR, 1999, p. 48)

A “arrogância” da personagem Ivone oculta, exatamente, o desejante insuflado porque dissimula a “humildade” ressentida, já enunciada nas crônicas anteriores. Se retomarmos a questão sob o ponto de vista do ressentimento gerador de ressentimento e, portanto, de uma negatividade que se oculta no desejante, podemos pensar essa problemática, posta por Clarice, a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Foucault: ou seja: como e por que o sujeito desejante volta contra si mesmo os jogos de poder? Como e por que ele violenta e se deixa violentar⁷⁶?

O temário, obsessivo, reiterado, é retomado em “Por detrás da devoção”, crônica publicada no dia 2 de dezembro de 1967 e que relata várias histórias de empregadas com um humor sagaz e, em alguns momentos, ferino e cruel. O primeiro parágrafo rememora para o leitor o que já tinha sido dito sobre a “mineira calada”, mas, agora, Aninha “se transformou”:

Pois bem, ela se transformou. Como se desenvolveu aqui em casa! Até puxa conversa, e a voz agora é muito mais clara. Já que eu não queria lhe dar livro meu para ler, pois não almejava atmosfera de literatura em casa, fingi que esqueci. Mas, em troca dei-lhe de presente um livro policial que eu havia traduzido. Passados uns dias, ela disse: “Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava era de ler um livro seu.” É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra “pueril”. (LISPECTOR, 1999, p. 49)

A persona narradora afirma que não deu seus livros para a “mineira” ler porque não desejava, em sua casa, “atmosfera literária”. É fornecida, portanto, ao leitor da crônica, uma explicação. É a postura da mulher escritora/patroa diante da mulher leitora/empregada que se torna interessante nesse fragmento textual. O

⁷⁶ Esta questão é formulada por Gilles Deleuze em *Os intelectuais e o poder* (FOUCAULT, 1979, p. 76), texto que apresenta debate ocorrido entre Deleuze e Foucault e que trata da função do intelectual nas sociedades contemporâneas.

“fingir que esqueceu” denuncia a contradição e o elemento “fingidor” da própria narrativa, do ator/escritor. A referência à palavra “pueril”, utilizada por Aninha, também evidencia a diferença entre a mulher/escritora/patroa e a mulher/empregada e está explícita na palavra utilizada por Aninha e que é retomada pelo narrador que informa ao leitor que Aninha “usou mesmo a palavra pueril”, isto é, uma palavra que não é normalmente utilizada pelo “povo”.

A narrativa do acontecimento “caseiro” simula a diferença entre aquele que escreve e aquele que é leitor, mas que é avaliado como um leitor não preparado. Aninha passa a ser uma espécie de espectro que retorna na narrativa:

Aliás, naquela mesma coluna mencionei minha estranha tendência de chamá-la de Aparecida. Acontece que nunca tive empregada chamada Aparecida, nem nenhuma amiga ou conhecida com esse nome. Um dia distraí-me e sem nem sequer sentir chamei: “Aparecida?” Bom, havia chegado a hora de uma explicação que nem era possível. Terminei dizendo: “E não sei por que chamo você de Aparecida.” Ela disse com sua nova voz, ainda um pouco abafada: “É porque eu apareci.” Sim, mas a explicação não bastava. Foi a cozinheira Jandira, a que é vidente, quem se encarregou de desvendar o mistério. Disse que Nossa Senhora Aparecida estava querendo me ajudar e que me “avisava” desse modo: fazendo-me sem querer chamar pelo seu nome. Mais do que explicar, Jandira aconselhou-me: eu devia acender uma vela para Nossa Senhora Aparecida, ao mesmo tempo em que fazia um pedido. Gostei, afinal de contas não custava tentar. Perguntei-lhe se ela própria não poderia acender a vela por mim. Respondeu que sim, mas tinha que ser comprada com meu dinheiro. Quando lhe dei o dinheiro, avisou-me que era a hora de fazer o pedido. Este já estava feito há muito tempo, foi só rememorar com fervor. Nossa Senhora Aparecida, me atenda, o que estou pedindo é justo e urgente, estou esperando há tempo demais. (LISPECTOR, 1999, p. 49)

A sinceridade, matéria do coração, do *pathos* literário, pelo ato “fingidor” expresso, está inscrita, nessa crônica, de forma ambígua. A “aparição muda da mineirinha calada” encena, coloca em visibilidade, essa sinceridade simulada da criação, essa verdade que se projeta contra e a favor da persona narradora e que expõe, na intimidade, as contradições sociais e seus paradoxos. Na cena caseira também se apresenta a inclusão de um aspecto muito presente na cultura brasileira: a religiosidade, a crença.

O “apelo” ao religioso adquire múltiplos sentidos. Ele encena o misticismo que tem presença forte na cultura brasileira e que justifica, aparentemente, o que não tem “explicação”. A explicação simples, “pueril”, dada por Aninha, não basta, o que é

assinalado pelo narrador (“Sim, mas a explicação não basta”). No entanto, a “explicação” fornecida pela cozinheira parece ser mais promissora (não custa tentar). Sendo “vidente”, Jandira explica à narradora que Nossa Senhora Aparecida estava querendo ajudá-la. E sugere que seja acesa uma vela e feito um pedido. Qual é o pedido? O que se espera por tanto tempo? É o que se mantém em segredo, o que não se revela. Uma transposição dessa cena caseira para o espaço do “presente”, de sua “atualidade”, se impõe. A “aparição muda” da “mineirinha” (muda porque não tem voz no social) é fantasmada, espectral, jubilosa e, em sua doçura, incômoda.

Na cena seguinte, o “humor”, presente na cena “caseira”⁷⁷ (com “velas”, “aparição”, etc.), é transfigurado e a verdadeira “motivação” do texto transparece. É o ponto de “toque” ou a forma de o narrador clariceano dizer “dissimulando e ocultando” o que, na verdade, pretende dizer. É esse o jogo entre o velamento/desvelamento do “segredo”:

Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal. Em *As criadas*, de Jean Genet, as duas *sabem* que a patroa tem de morrer. Mas a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida. E, em vez de envenenar à terrível patroa, uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer. (LISPECTOR, 1999, p. 50)

A má consciência é posta em evidência. É pela encenação das relações atravessadas pelo sentimento de mal-estar diante do *outro*, dessa alteridade incômoda, que a problemática social é inserida na crônica. Não fosse o chamado para a frase seguinte - “mas a escravidão aos donos é arcaica demais” -, e o fato de a peça de Jean Genet realmente mostrar a “patroa” como *terrível*, o grifo da palavra soaria irônico em sua relação com a empregada.

Mas, se há ironia, ela advém dessa inversão do desejante que transita entre uma positividade e uma negatividade: ela é irônica à medida que denuncia a escravidão aos donos como arcaica, o que nos remete à problemática da produtividade do desejante que volta contra si mesmo suas possibilidades de

⁷⁷ Agradecemos à professora Flávia Nascimento pela observação sobre o “humor” presente nessa crônica.

ensaiar suas linhas de fuga. A empregada, introjetando os valores ideológicos e de classe que não lhe pertencem, e devido a essa introjeção, mantém uma cumplicidade inconsciente com a “patroa”, voltando contra si o “veneno” que a ela se destinava.

Na continuidade da crônica, a narradora apresenta mais três relatos de empregadas e o tema é explorado sob o ponto de vista da patroa. A empregada, agora, é uma argentina:

Às vezes o ódio não é declarado, toma exatamente a forma de uma devoção e de uma humildade especiais. Tive uma empregada argentina que era assim: Pseudamente me adorava. Nas piores horas de uma mulher – saindo do banho com uma toalha enrolada na cabeça – ela me dizia: como *usted* é linda. Bajulava-me demais. E quando eu lhe pedia um favor, respondia: “Como não! *Usted* vai ver o que vale uma argentina! Faço tudo o que a senhora pede.” Empreguei-a sem ter referências. Terminei entendendo: antes trabalhava em hotéis suspeitos e seu trabalho consistia em arrumar as camas, em trocar os lençóis. Não podia mesmo dar referência. Também já tinha trabalhado no teatro. Fiquei com pena: tive a certeza de que se papel no palco era o de criada mesmo, o de aparecer e dizer: “O jantar está pronto, madame.” Mas Tônia Carrero, a quem ela serviu um café e a quem contei que se tratava de uma *coleguinha* sua, teve uma idéia: ela devia ser uma das contratadas por Válder Pinto para o teatro de rebolado. A sua conversa curta com Tônia foi estranha: Tônia: “Você então é argentina.” A outra: “Sou, e me desculpe.” Tônia: “Desculpe nada, fui muito bem recebida pelos argentinos e gosto muito deles.” Comentário posterior de Carmem – Maria Del Carmem era o seu nome: “*Pero que muchacha* linda e simpática!”. Dessa vez não era bajulação, era admiração sincera. Del Carmem era extremamente vaidosa. Comprou cílios postiços, mas como não lhes aparou as extremidades, o resultado era que parecia ter olhos de boneca rígida. Terminou indo embora sem sequer me avisar. (LISPECTOR, 1999, p. 50)

Nesse fragmento da crônica, o ódio não declarado, a “devoção que toma o ar de humildade especial”, distingue-se da arrogância ressentida de Ivone. A revolta de Ivone é expressa. O ódio de Del Carmem é dissimulado. Ivone oculta, com sua arrogância, profundo ressentimento, o que fica patente pelo retorno à humildade que ocorre quando a “patroa” a demite e ela responde “com voz bem fininha, a mais melosa, humilde e enjoativa que se possa imaginar: “Sim, senhora.” O retorno ao servilismo e a revolta, resistência que é resignação, revela as várias formas de humildade ressentida. A dissimulação, em ambos os casos, é patente, mas possuem tonalidades diferentes de consciência/inconsciência da “resistência” ao trabalho servil, de criada.

A personagem Del Carmem é relatada com humor e ironia: Del Carmem é “*coleguinha*” (o itálico revelando a diferença e a ironia do humor) de Tônia Carrero; talvez tenha trabalhado no “teatro de rebolado”; sua função no teatro certamente era a de “servir”, os cílios “postiços” fazem com que ela pareça uma “boneca rígida”, etc. Del Carmem *devém* barata, pois, tal qual a barata de G. H., “É toda cheia de cílios” (LISPECTOR, 1997, p. 37). A humildade de Del Carmem só é realmente revelada pela conversa “estranha” que mantém com Tônia Carrero: não mais bajulação, mas sinceridade (e submissão). Humildade e reconhecimento que só surgem porque Tônia Carrero elogiou seu país de origem e porque é atriz reconhecida. O que Del Carmem também deseja ser. A outra empregada foi para os Estados Unidos e “por lá ficou” para casar com um engenheiro inglês:

Uma outra, que foi comigo para os Estados Unidos, por lá ficou depois que vim embora, para casar-se com um engenheiro inglês. Quando em 1963 estive no Texas para fazer uma conferência de vinte minutos sobre literatura moderna, telefonei para ela, que mora em Washington. Só faltou desmaiar, e já falava em português americanizado. “A senhora *deve* vir me ver” Respondi que nem dinheiro eu tinha para uma viagem tão longa. Insistiu: “Pois eu pago sua passagem!” Claro que não aceitei, além de que nem tempo tinha. (LISPECTOR, 1999, p. 50)

A ascensão social da empregada, que casou com um engenheiro inglês, não provoca a proximidade entre as duas mulheres. A diferença é mantida e sempre ressaltada. Sempre que há a proximidade, ela é intermediada pelo dinheiro, pelo contrato de trabalho/produção. O que pode ser observado pela leitura da narrativa que finaliza essa crônica:

E a empregada que tive e não posso dar seu nome por uma questão de segredo profissional!? Fazia análise, juro... Duas vezes por semana ia ver uma Dra. Neide. Telefonava-lhe nos momentos de angústia. No começo não disse que saía para ser psicanalisada, dava outros pretextos. Até que um dia contou que a Dra. Neide achava que eu ia compreender e que ela devia falar a verdade. Compreendi, mas terminei não suportando. Quando ela não estava bem, o que acontecia com freqüência, era malcriada demais, revoltada demais, embora depois caísse em si e pedisse desculpas. Só trabalhava com rádio de pilha ligado ao máximo, e acompanhado pelo seu canto de voz aguda e altíssima. Se eu, já infernizada, pedia-lhe que fizesse menos barulho, aí é que aumentava o rádio e alterava a voz. Suportei, até que não suportei mais. Despedi-a com muito cuidado. Uma semana depois telefonou-me para desabafar: não conseguia emprego porque quando dizia às futuras patroas que fazia análise, elas tinham medo. Como era sozinha no Rio, não tivera onde ficar, e dormira duas noites no banco de uma praça, sofrendo frio. Senti-me culpada. Mas não havia jeito: não sou analista, e pouco podia ajudar num caso tão grave. Consolei-me pensando que ela se tratava com a Dra. Neide, médica muito simpática, com quem falei uma vez por telefone para saber que atitude eu deveria tomar. Mas o pior não eram seus inesperados altos e baixos: era a sua voz. Sou muito sensível a vozes, e se continuasse a ouvir aquele trinado histérico quem terminaria se socorrendo na Dra. Neide seria eu. (LISPECTOR, 1999, p. 51)

O tom coloquial, de diálogo com o leitor, permanece. É como se a narradora fosse, aos poucos, desenvolvendo uma conversa “fiada”, entre comadres, em um “chá da tarde”. O contrato de produção é intermediado pela voz culposa da má consciência que se revela. Ao mesmo tempo, como ocorre no fragmento anterior, há um tom de justificativa que sempre comparece: no fragmento anterior, ela diz: “além de que nem tempo tinha”. Na empregada “psicanalisada”, o problema é a sonoridade ruidosa que invade a casa. O tom, a voz da histeria, mistura-se com a culpabilidade que se esquivava por meio de desculpas. Simulação e dissimulação. A “incumbência” do mundo perturba a ordem da casa, o espaço privado. Ela tem um limite: o cuidado de si.

Na crônica “Explicação para quem talvez não entenda”, há uma confissão pública. A quem é dada a explicação? Para a empregada ou para os jornalistas que a entrevistam e que a acham difícil de ser entrevistada? Ou não será a confissão destinada ao leitor, a todos os leitores do jornal?

Sou considerada difícil de ser entrevistada, parece que falo pouco e digo pouco o que sinto. No entanto, foi com naturalidade que falei com minha empregada, Maria Carlota, coisas que para um jornalista, me parece, eu não confessaria: “Maria Carlota, como eu gostaria de escrever alguma coisa que me desse a mim mesma e aos outros”. Ela respondeu: “A senhora está comendo pouco, assim não pode escrever”. Então eu disse: me dê alguma coisa pra comer”. Ela deu, eu comi. (LISPECTOR, 1975, p. 63)

A crônica é introduzida por uma linguagem coloquial que transcreve um estranho diálogo com a empregada Maria Carlota. Ela é a afirmativa de um desejo de escrita como doação de si a si mesmo e de si para o *outro*. O mote da fome reaparece, interligando o texto a outras séries, como já observado na leitura de crônicas anteriores.

No entanto, o diálogo soa como um *nonsense*. O diálogo confronta níveis de abstração, jogando com a duplicidade da linguagem da carência e da fome que, por sua vez, reforça a retórica da figura da empregada, do sujeito *outro* legitimado pela fome concreta, pela abstinência de uma minoria que no Brasil é maioria. O jogo é retomado pela alquimia do verbo: ouro e pão (fatura e fome). Na continuidade, o motivo da crônica é retomado a partir da cena inicial, que joga com elementos de sentidos contrários para, ao mesmo tempo, conjugar, justapor e contrapor o abstrato e o concreto e essa “unidade diversa” de todos:

Mas, Maria Carlota, você se esqueceu de me perguntar porque escrevo. Embora se eu soubesse explicar, você talvez não entendesse. Ou entenderia? Você é tão boa que era capaz de, por pura bondade, me entender. Maria Carlota, é estranho mas é a verdade: não sei porque escrevo. Aos sete anos de idade comecei a escrevinhar, e também sem me perguntar por quê. O mundo é cheio de cores, será talvez por causa disso que sinto a necessidade de falar das cores do mundo? As pessoas também são diversas embora muito iguais por dentro, e sinto a necessidade de anotar essa diversidade-uma que temos? E, Maria Carlota, talvez também seja para me salvar. E, depois, como caberiam dentro de uma alma fechada os livros que escrevi? Para dar aos outros. Fiquei contente, Maria Carlota, ao saber que eu também cabia na alma de alguns. (LISPECTOR, 1975, p. 63).

A conversa encena um diálogo confessional para, a seguir, motivar a questão que pretende inserir: por que escrever? Para quem escrever? A quem doar o “amor da escrita”, a palavra? Essa doação/dedicação da palavra é problematizada constantemente como ocorre, por exemplo, em crônica na qual a autora questiona a morte relacionando-a com a obra e a escrita: a quem darei a minha morte? A quem darei a minha vida? A quem oferto a minha obra e para qual tempo minha obra se direciona?

Esses jogos da “verdade” introduzidos nas textualidades da autora mostram como o cotidiano da casa está entranhado no espaço público, isto é, há um *devoir* que se constitui entre as fronteiras do público e do privado. As pequenas peças, que

compõem essas séries (máquina/empregada), instalam a duplicidade e certa ambiguidade entre ficção e realidade empírica.

As pequenas narrativas, que mais parecem notas inseridas em um diário, de acordo com observação de Nádia Gotlib (1995: 376), remetem tanto ao sujeito *outro* como ao sujeito que se coloca/desloca diante do *outro*. As zonas de afeto, como se pode verificar na sequência da história da “mineira calada”, são intercaladas por movimentos ondulatórios de territorialização e desterritorialização, de linhas de fugas que escapam ao controle para exporem as aporias do momento histórico e a complexa relação do *outro* com o si mesmo e de si mesmo com o *outro*.

Essas “linhas de fuga” fazem com que a pequena história individual ressoe, por agenciamento, a problemática do social. É a partir da afirmação da dificuldade (do confronto com o *outro*), e desse não ocultar o ponto de vista de dona de casa escritora em sua relação com a empregada, que a coisificação do *outro* é mostrada em funcionamento na máquina de escrita. A palavra encena sua “dura verdade” disseminando, por entre suas linhas, ritmos e sintaxes, as variações de sentido que não podem ser apreendidas em sua totalidade, pois elas escapam e enovelam o leitor.

Em “Das doçuras de Deus”, fragmento que retoma a história da “mineira calada” relatando seu desenlace, Aninha recebe um dinheiro para fazer compras e retorna para casa “doida”:

Havia uma coisa nova nela. O quê, não se adivinhava. Talvez uma doçura maior. E estava um pouco mais “aparecida”, como se tivesse dado um passo para a frente. Essa alguma coisa fez com que perguntássemos em desconfiança: e as compras? Respondeu: eu não tinha dinheiro. Surpreendidas, mostramos-lhe o dinheiro na mão. Ela olhou e disse simples: ah. Alguma coisa nela fez com que olhássemos para dentro do saco de compras. Estava cheio de tampinhas de garrafa de leite e de outras garrafas, fora pedaços de papel sujo. Então ela disse: vou me deitar porque estou com muita dor “aqui” – e apontou como uma criança o alto da cabeça. Não se queixou, só disse. Ali ficou na cama, horas. Não falava. Ela que me falara não gostar de livro “pueril”, estava com uma expressão pueril e límpida. Se falássemos com ela, respondia que não conseguia se levantar. Quando dei fé, Jandira, a cozinheira vidente, tinha chamado a ambulância do Rocha Maia “porque ela está doida”. Fui ver. Estava calada, doida. E doçura maior nunca vi. (LISPECTOR, 1999, p. 53-4)

Aqui, novamente, a cozinheira “vidente” interfere na história de Aninha. Há uma espécie de mística que transcende a história da “mineira calada” e que a torna

emblemática: ela precede a figuração de Macabéa. É possível antecipar, na história da mineirinha, o surgimento da “coisa”, e a própria história de Macabéa que é, concomitantemente, sujeito e objeto, ou que entrelaça o sujeito e o objeto a um estrato social cujo espaço se desloca entre o definido e o indefinido, ao mostrar sua impossibilidade de atuação singular no mundo da vida.

No entanto, há o desdobramento desse corpo que sofre e é sofrido. O afeto trava seus embates com o corpo social. Surge dessa passagem do corpo sofrido, do corpo do afeto, dessa materialidade da palavra, que sempre se depara com o corpo do *outro*, o redobramento da linguagem sobre o corpo da linguagem. Jogo de ambiguidades e referências que se rebatem ao infinito por meio dessa singularização em trânsito.

A loucura de Aninha a torna mais doce. Retornando para casa com o dinheiro das compras amassado e o saco de compras cheio de tampinhas “de garrafa de leite e outras garrafas, fora pedaços de papel sujo”, Aninha é questionada e responde apenas que está com muita dor “aqui”, apontando para o alto da cabeça, sem queixa. Esse apontar para a dor, defini-la e expressá-la com um gesto infantil, além de toda a mística do seu aparecimento espectral, remete a loucura a um espaço que apresenta o desejante como truncado em suas possibilidades de realização.

O ponto da dor paralisa o pensamento “como se ela tivesse dado um passo para a frente”, diz a cronista. Na sequência, a ambulância é chamada e o médico, ao se deparar com a “escritora”, demonstra mais emoção por conhecê-la do que pelo caso da “mineira”.

O relato do acontecimento, revelando a indiferença do médico pela loucura da “mineira”, mostra como as “trocas humanas” são geradas dentro de um contexto de “reconhecimento” do *outro* de acordo com o *status* que cada sujeito desempenha no social. A hierarquia determinada pela sociedade de classes é, portanto, encenada.

Aninha é internada:

Nessa noite passei sentada na sala até de madrugada, fumando. A casa estava toda impregnada de uma doçura doida como só a desaparecida podia deixar. Aninha, meu bem, tenho saudades de você, de seu modo *gauche* de andar. Vou escrever para sua mãe em Minas para ela vir buscar você. O que lhe acontecerá, não sei. Sei que você continuará doce e doida para o resto da vida, com intervalos de lucidez. Tampinhas de garrafa de leite é capaz mesmo de enfeitar um quarto. E papéis amarrotados, dá-se um jeito, por que não? Ela não gostava de “água com açúcar”, e nem o era. O mundo não é. Fiquei sabendo de novo na noite em que asperamente fumei. Ah, com que aspereza fumei. A cólera às vezes me tomava, ou então o espanto, ou a resignação. Deus faz doçuras muito tristes. Será que deve ser bom ser doce assim? Aninha tinha uma saia vermelha estampada que alguém lhe dera, muito mais comprida do que seu tamanho. Nos dias de folga usava a saia com uma blusa marrom. Era mais uma doçura sua, a falta de gosto. – Você precisa arranjar um namorado, Aninha. – Já tive um. Mas como? Quem a queria, por Deus? A resposta é: por Deus.

A máquina de escrever torna essa voz muda uma “aparição”, uma dupla “aparição”. A aparição que a singulariza e a aparição que traz à tona a problemática social e o “grito” de revolta e melancolia que ressoa na crônica “Dies Irae”. A “mineira calada” vem a romper o liame fino da normalidade, introduzindo a ruptura, a visão cristalina do real.

É o reconhecimento do *outro*, radicalmente *outro*, que se introduz nessa visão cristalina da realidade. É o enlouquecido, o “delirante”, que se encarna na palavra, no *corpo sem órgãos* do escritor. O grande *outro*, agora, está enxertado na pele do escritor. A frase “passei a noite fumando asperamente” e o próprio “ar impregnado de doçura doida” revelam uma indócil aceitação daquilo que abafa o humano e impede sua plenitude no mundo da vida. É a perplexidade diante da existência do homem na terra que exige uma compreensão feita de revolta, resignação, “espanto”. Aninha, após se internada, retorna à casa algum tempo depois para receber o seu salário.

Ao abrir a porta, a cronista relata que se assusta com a presença de Aninha, mas que logo percebe que ela está “bem melhor”. A “patroa” faz o pagamento e assinala um final feliz para a história de Aninha que agora pretende arrumar um namorado na TV. Aninha, agora a “desaparecida”, “doida para sempre”, com “intervalos de lucidez”, figura o extremo desse sujeito que a maquinaria do mundo faz delirar. Ele traça suas linhas de fuga pelas vias do delírio, da loucura, tornando-se o esquizóide. Esse “louco da letra”, o esquizóide, mobiliza o discurso. Do riso ao pranto. Do pranto para a alegria apaziguadora da má consciência que procura, por sua vez, traçar suas linhas de fuga. As “linhas de fuga” do escritor estão agenciadas

ao social desamparado e delas já não podem se distanciar. Elas maquinam com intensidade o *corpo sem órgãos* do escritor.

Se há uma positividade nessa narrativa, ela é toda feita pelo delírio de Aninha. E isso ocorrendo não porque há uma positividade na loucura, mas porque a loucura de Aninha é uma das formas de emperramento da máquina do mundo e também de provocação da máquina de escrita. Aninha estará, para sempre, enclausurada nesse ponto de ruptura com a realidade. Ponto de ruptura que passa pelo liame mais fino das fronteiras entre a lógica racional e o afeto. E o escritor e o leitor, também.

Roland Barthes, comentando a obra de Foucault, *História da loucura* (2005), diz:

A história da loucura só poderia ser “verdadeira” se ela fosse ingênua, isto é, escrita por um louco; mas ela não saberia então ser escrita em termos de história, e eis-nos aqui remetidos à má-fé incoercível do saber. Essa é uma fatalidade que ultrapassa, de longe, as simples relações da loucura e da desrazão; na verdade, ela atinge todo o “pensamento”, ou, para ser mais exato, todo recurso a uma metalinguagem, qualquer que seja: cada vez que os homens falam do mundo, entram no cerne da relação de exclusão, mesmo quando falam para denunciá-la: a metalinguagem é sempre terrorista. Essa é uma dialética infinita, que só poderia parecer sofisticada aos espíritos munidos de uma razão substancial como uma natureza ou um direito; os outros a viverão dramaticamente, ou generosamente, ou estoicamente; de qualquer maneira, eles conhecem bem essa vertigem do discurso, que Michel Foucault acaba de trazer a uma luz ofuscante, que não se revela somente no contato com a loucura, mas cada vez que o homem, tomando distância olha o mundo como outra coisa, isto é, cada vez que ele escreve. (BARTHES, 1970, p. 147)

Barthes remete uma fala direcionada à má-fé, a essa ambiguidade de a escrita sempre se colocar entre dois espaços indecidíveis: o do “saber” e o do “poder”. “Saber” e “poder” estão relacionados. Aninha está presa, assim como a escritora e o leitor, a essa clausura do poder/saber. Ela está suspensa nesse círculo vicioso que parece atenuado pela alegria que retorna a casa quando ocorre o reencontro com a “mineira”, ou pela espécie de apaziguamento que o final feliz traz, muito embora ele seja desmantelado, por esse mesmo motivo, pela força de uma ironia dolorida.

É a doçura travessa de um Deus ou “De outras doçuras de Deus”, título da crônica, que finaliza a história da “mineira calada”. Sua fuga, e seu apagamento da razão, se dão nesse ocultar/desvelar da dor da escrita. Uma lucidez perigosa, a

lucidez do louco, do enlouquecido, do suicidado da sociedade, para lembrar Artaud, reenvia o enlouquecer para esse desajuste do sujeito mal enquadrado em seu papel social, impossibilitado de se ajustar e de fazer falar o seu desajuste. Barthes, como bem observa Flávia Nascimento, chama a atenção para “a impossibilidade radical de a palavra escrita dizer as coisas do mundo e da vida”. Para Nascimento, a má-fé, de que fala Barthes, “é inerente a todos os saberes que, por mais que se esforcem, não podem dar conta de dizer seu objeto, de fato”⁷⁸.

Nesse mesmo sentido, a personagem Aninha se insere no social pelo silêncio abafado de sua voz reclamante de um saber/afeto que não lhe é permitido ou experimentado em plenitude. Sua figura delata, em sua conectividade (mundo/texto), a dilaceração do humano, a sua vertigem, o delirante que recusa a ordem do mundo, sua lei, pela alienação de si. Ele não pode falar. Sua voz está abafada, mas esse corpo fala, o corpo de Aninha fala e sua fala é resistência e recusa que o escritor, com seu *corpo sem órgãos*, faz falar para traquinar a máquina social. O desejante, impossibilitado de desejar, assim mesmo e por isso mesmo, fala. Ele tem um lugar e afirma esse lugar.

Em *A paixão segundo G. H.*, como observado por Solange Ribeiro de Oliveira (LISPECTOR, 1997, p. 342), está presente uma alegoria que torna a barata figural da empregada Janair. A famosa passagem da barata e sua manducação representando e se colorindo, conforme Vilma Arêas⁷⁹, com as cores do social: a barata se colore com as cores de Janair, a empregada, e é Macabéa, a nordestina, se assim quisermos alastrar as caixas de blocos textuais que Clarice Lispector estende por toda a sua obra.

Essa “coloração” só pode se tingir com as cores obscuras do Brasil da época, pois não muito diversa é a colocação que faz Fernanda Montenegro ao dirigir uma carta a Clarice Lispector cronista no *Jornal do Brasil*. Montenegro, referindo-se a uma crônica publicada por Lispector, no qual a autora afirma: “Eu que dei para mentir. E com isto estou dizendo uma verdade. Mas mentir já não era sem tempo.

⁷⁸ Observação realizada pela professora Flávia Nascimento quando fez a leitura para qualificação do presente trabalho.

⁷⁹ Refiro-me à entrevista concedida por Vilma Arêas para a Revista IHU on-line – Revista do Instituto Humanitas Unisinos (2007; Ed. 228; p. 38). Uma segunda referência à barata e a empregada está na análise de Solange Ribeiro de Oliveira *A paixão segundo G. H.: uma leitura ideológica* (1997, p. 342-349).

Engano a quem devo enganar, e, como sei que estou enganando, digo por dentro verdades duras” (isto é: “por dentro, atingindo o núcleo de si mesma e do leitor). Logicamente, a frase de Lispector é instigante dentro desse contexto histórico e como que afirma um projeto interno de escrita que a autora muito bem desenvolve: a mentira como simulacro. O fingidor como testemunho. A intimidade como metáfora simulada para dizer a “verdade dura”.

A crônica, intitulada “São Paulo” (LISPECTOR, 1999, p. 145-6), foi publicada em 19 de outubro de 1968. Colocando no centro referencial a “verdade” abordada por Clarice no texto citado, Montenegro refere-se ao seu trabalho como atriz tecendo um paralelo entre o que diz Clarice e o momento histórico difícil vivido pela classe artística, quando os atores passam a representar “de arma no bolso. Polícia nas portas dos teatros” (p. 145). O texto relata, de forma sucinta, a época. A história adentra pela crônica, como viés, pela porta do fundo. Assim, Clarice dá voz à atriz de teatro: “Telefonemas ameaçam o terror para cada um de nós em nossas casas de gente do teatro. É o nosso mundo”.

Na continuidade, pode-se dizer que Clarice aproveita o espaço público para validar algo que também a incomoda e, ao dar voz a Montenegro, realizar uma contra-assinatura que afirma e instaura, no textual, o acontecimento do presente histórico. É assim que podemos ouvir, nas entrelinhas da voz da atriz, a própria voz de Clarice: “Voltando às ‘verdades duras’ de que você fala: na minha profissão o enganar é a minha verdade. É isso mesmo, Clarice, como profissão. Mas na minha intimidade toda particular, sinto, sem enganos, que nossa geração está começando a comungar com a barata” (ibid., p. 146). A comunhão com a barata é singularmente realizada por essa escrita em deriva:

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sobre qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. (LISPECTOR, 1997, p. 112)

É o escritor que olha para a vida em sua pura imanência. Quem se despersonaliza é o ator. Ator/fingidor/escritor que, para atingir o seu máximo de objetividade, o reconhecimento do *outro* (em sua imanência) “sobre qualquer disfarce”, tem que alçar o espaço sideral do amor cósmico: “Não contei que, ali sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo, sim ainda com nojo, a massa branca amarelecida por cima do pardacento da barata. Eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso” (LISPECTOR, 1997, p. 105). Sim. E ter nojo do rato. De acordo com Gilles Deleuze, “quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, “ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio” (DELEUZE, 1995, p. 51)⁸⁰. É o que capta Clarice Lispector. É o que se revela nessa fala da personagem G. H. e na contra-assinatura que a publicação da carta da atriz efetua. Fala que pode ser retomada e repensada no confronto entre real/palavra:

A grande realidade neutra do que eu estava vivendo me ultrapassava na sua extrema objetividade. Eu me sentia incapaz de ser tão real quanto a realidade que estava me alcançando – estaria eu vivendo, não a verdade, mas o mito da verdade? Toda vez em que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade. (LISPECTOR, 1997, p. 65)

A carta, essa contra-assinatura, problematiza paralelamente (duplicidade de um projeto de escrita), o silêncio como uma “verdade” dura que o simulador, ator, procura dizer de dentro do seu silêncio, do seu emudecer. Embora a linguagem possa fracassar, ela está enlaçada com o social e o político. É o sonho, o imaginário, esse inconsciente que deseja ser, em sua atualidade, o futuro. Não há apaziguamento, mas perfuração da carne: do real, do leitor, de si mesmo.

O que se arquiteta é muito maior nesse *corpo sem órgãos* que se debate com os ruídos infernais de toda a maquinaria do mundo. O que se arquiteta é a própria dimensão do homem na terra.

⁸⁰ Esse nome próprio é o que Carlos Mendes encontra em *Clarice Lispector. Figuras da escrita* (2000). Este trabalho se quer como herança de um saber que se alastra por todos os cantos e atravessa todos os poros. Não seria possível ser diferente.

Na crônica “Conversa puxa conversa à toa”, de 16 de maio de 1970, “uma nova esperança” retoma essa utopia/distopia que se projeta para o futuro, mas que exige o presente:

Eu estava na copa tomando um café e ouvi a voz da cozinheira na área de serviço cantando uma melodia linda, sem palavras, uma espécie de cantilena extremamente harmoniosa. Perguntei-lhe de quem era a canção. Respondeu: é bobagem minha mesmo. Ela não sabia que era criativa. E o mundo não sabe que é criativo. Parei de tomar o café: meditei: o mundo ainda será muito mais criativo. O mundo não se conhece a si próprio. Estamos tão atrasados em relação a nós mesmos. Inclusive a palavra *criativa* não será usada como palavra, nem mesmo vai se falar nela: apenas tudo se criará. Não é culpa nossa – continuei com meu café – se estamos atrasados de milhares de anos. Ao pensar em “milhares de anos à nossa frente”, deu-me uma enorme vertigem pois não consigo contar sequer com a cor que a terra terá. A posteridade existe e esmagará o nosso presente. E se o mundo se cria por ciclos, digamos, é possível que voltemos às cavernas e que tudo se repita de novo? Dói-me até o corpo ao pensar que não saberei jamais como o mundo será daqui a milhares de anos. Por outro lado, continuei, nós estamos engatinhando até depressa. E a toada que a moça cantava vai dominar esse mundo novo: vai-se criar sem saber. Mas por enquanto, estamos secos como um figo seco onde ainda há um pouco de umidade. Enquanto isso a empregada estende roupa na corda e continua sua melopéia sem palavras. Banho-me nela. A empregada é magra e morena, e nela se aloja um “eu”. Um corpo separado dos outros, e a isso se chama de “eu”? É estranho ter um corpo onde se alojar, um corpo onde sangue molhado corre sem parar, onde a boca sabe cantar, e os olhos tantas vezes devem ter chorado. Ela é um “eu”. (LISPECTOR, 1999, p. 289)

O espaço em que se situa a narrativa está delimitado. Ele tem um círculo: é a casa. Mas são dois os territórios marcados no mesmo território: o espaço da copa e o espaço da área de serviço. Os territórios são compartimentados, mas estão interligados. Funcionam como conectores do pensar e do narrar/refletir. Na copa, a narradora tomando um café. Na área de serviço, a cozinheira entretida com sua “cantilena”. É a cantilena, o *ritornelo* da cozinheira, que mobiliza o pensamento e acaba por determinar o seu percurso. A “cantilena” motiva a suspensão, a paragem (“parei de tomar café”), para organizar o outro movimento que se entrelaça com o mundo, retirando o território do território, instalando o pensamento no espaço/tempo da narrativa e provocando o lançamento da escrita no caos, no inesperado, em direção ao seu pensar em *devir*.

Deleuze & Guattari, em *Mil Platôs* (1997, p. 116), descrevem “três momentos” do *ritornelo* utilizando os seguintes exemplos: No primeiro, a criança que canta uma cantiga de ninar porque está com medo, para se acalmar (“a canção salta do caos a

um começo de ordem no caos”); no segundo, uma mulher dona de casa que liga o rádio e ouve música para se distrair dos afazeres domésticos; no terceiro momento, a própria retirada, o deslocamento de dentro para fora, de fora para dentro, interior e exterior. É a intrusão do estranho, o lançamento para o fora/dentro. O casulo de proteção, da morada, do território, ou vice-versa, está desfeito (chamamos alguém, somos chamados por alguém). Esses três momentos não são sucessivos, são simultâneos. Eles formam os três aspectos do *ritornelo* que se abre para o seu porvir:

Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 116-7)

Na crônica, o ponto de vista é o da narradora que, detida pela “cantilena”, acaba por interromper a voz da cozinheira ao perguntar “de quem é a canção”. São dois movimentos simultâneos que são desenvolvidos e estão envoltos por uma voz que ressoa pela casa. Uma voz do mundo que se projeta para o futuro. A resposta da cozinheira, por sua vez, desencadeia o diálogo íntimo que suspende o corriqueiro.

A “conversa puxa conversa à toa” deixa de ser apenas “à toa”. A “cantilena” funciona como mote que introduz o diálogo mudo da escrita e do pensamento que se posta diante do tempo presente e se abre para o futuro, para um tempo imensurável.

O círculo organizado da casa está aberto para o mundo. Um novo sentido é introduzido: “Ela não sabia que era criativa. E o mundo não sabe que é criativo.” Esse não saber leva à ausência de potência, de criação cósmica. O pensamento “rodopia” em torno da questão maior (território/desterritorialização/reterritorialização). É o pensamento sobre o mundo e o homem que retorna nessa “toada” que a cozinheira realiza “enquanto estende a roupa na corda”, nesse fio suspenso e flexível da melodia que cobre o próprio texto e seu sentido.

A profundidade do pensamento está na superfície mais lisa, no mais plano, na “palavra nua” anunciada por Clarice Lispector. E, se o mundo é feito por ciclos que retornam, a grande pergunta que paira no ar é esse redimensionamento do homem para e em direção ao seu espaço de potência, de elemento cósmico e criador.

A voz, esse *ritornelo*, essa “toada”, essa melopeia (a cantilena vai passando por vários planos de expressão), alcança outros planos, suas outras planícies. Ela engatinha (faz criar, dá origem, forma): “[...] nós estamos engatinhando até depressa demais”. O tempo à frente, “milhares de anos”, provoca a vertigem (oscilação do corpo em torno do próprio corpo). É essa a vertigem do texto: a arte, a criação, como marcas do território e do seu *devir*, do *devir* da cozinheira/empregada, de sua exposição à deriva dos tempos, dos séculos.

A crônica fecha, rodopia em torno do seu próprio corpo. Ela própria é o *ritornelo* do desejo, da esperança sem cálculo no futuro, sem possibilidade de cálculo no futuro. Não estamos mais no centro da casa, mas no centro/descentramento do mundo e da terra. No lugar nenhum.

O reconhecimento do “eu”, que aqui aparece, é feito por um corpo diferencial que fricciona o corpo do texto e o mobiliza em torno da série empregada/*outro*. A matéria heterogênea do ser do *outro* se mantém em sua diferença, mas, ao mesmo tempo, o que ocorre é a imersão no *outro*: “Banho-me nela”. Há uma ambiguidade nesse “banho-me nela”. “Banho-me nela” possui duplo sentido. Tanto pode ser a imersão no outro, como a imersão na melopeia, nessa cantilena que atravessa os séculos ninando a criança que ainda está por vir.

No texto “Em busca do outro” também se pode observar essa imersão do “banho” como desejo de ir ao encontro de algo:

Não é à toa que entendo os que buscam caminhos. Como busquei arduamente o meu! E como busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexos de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada. (LISPECTOR, 1999, p. 118-9)

O “ela é um “eu”, pela leitura dessa busca do *outro*, encerra uma ambiguidade: eu que sou o *outro*, que busco o *outro*. Esse corpo, que entoa sua melopeia “sem palavras”, é formado por coletividades (multiplicidades) que o entornam, que retornam, contornam: no texto, na obra, no anseio por uma compreensão do homem que “ultrapassa qualquer entendimento”.

3.2. O RITORNELO QUE SE MAQUINA NO TEXTO

Em “A explicação que não explica”, crônica publicada em 11 de outubro de 1969, Lispector, respondendo a uma pergunta que lhe foi direcionada, procura reconstituir a atmosfera de criação de alguns dos seus contos, novelas e romances. Quando escreve o conto “Feliz aniversário”, o faz a partir de uma *impressão*. A autora comenta essa impressão: uma festa de aniversário não muito diferente das outras, anotações de algumas linhas vagas e, anos depois, deparando-se com as linhas “a história inteira nasceu, com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista – e no entanto nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa” (LISPECTOR, 1999, p. 238). A escritora explica que tempos depois, um amigo pergunta quem era aquela avó e ela responde que é “a avó de todo mundo” para dois dias depois ter a resposta: era sua própria avó que conheceu apenas de um retrato.

“Mistério em São Cristovão” surge sem dificuldade, “como quem desenrola um novelo de linha”. Atenção distraída, técnica que se realiza repentinamente: uma atmosfera, uma nebulosa, ou corpos que são compostos por pequenos estilhaços de vida observados ao longe. Mistério da criação. Nesse mesmo texto, chama-nos a atenção uma pequena observação feita pela autora e que revela um aspecto de sua criação literária: “a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoativa diz alguma coisa” (p. 240). É essa mesma cantilena enjoativa que vimos sendo composta ao observar a escrita dos textos que referenciam a empregada – um papel-máquina – ou um ser que vai compondo sua cantilena, seu *ritornelo*, escavando até dizer alguma coisa.

No texto “Como uma corça”⁸¹, publicado em 27 de janeiro de 1968, Clarice descreve um rosto, um nome: Eremita. A constituição do nome Eremita começa pela descrição de um corpo que se desmembra aos poucos em pele, olhos, unhas, dentes. O que acaba por ser composto, por essa nomeação, é um estranho desenho: o rosto *outro* que não é ninguém e, não sendo ninguém, é multidão e coletividade.

Eremita tem dezenove anos, espinhas no rosto, um corpo que não é feio nem bonito. Como “a mineira calada”, Eremita tem doçura e traços indecisos, com uma “mistura de resistência e fraqueza” que a constitui em “vaga presença” e que se “concretizava imediatamente numa cabeça interrogativa e já prestimosa, mal se pronunciava um nome: Eremita”. Esse nome parece conter um vazio a ser preenchido pela metáfora da criada, da serva e da corça, como se os semas disseminados na figura constituída formassem outras designações para Eremita.

Contribui para essa extensão do nome o *devir-animal-mulher* que se instaura no próprio título dado ao texto. A comparação de Eremita com uma corça forma, por analogia, relações entrecruzadas: corça/corsa/corsário/corço/veado/servo/criada. A figura é desfeita e rejuntada pelo conjunto informe que a forma: “Os olhos intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço, e de lá nos olhassem – abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas”.

Se Eremita se constitui por um nome, esse nome designa uma variante da figura da empregada, do *corpo sem órgãos* que se dissemina pelos textos de *A descoberta do mundo*. O nome Eremita já nomeia algo recluso, solitário, enclausurado em uma paisagem, na floresta de signos e na retórica da escrita, em suas metáforas.

Essa semântica, que joga com os diversos sentidos do texto, faz com que o leitor procure decifrar o que se torna indecifrável. Eremita instaura-se no vazio da palavra, no não-dizer essencial. Ela é a empregada da casa, mas não se determina a casa, o lugar ou espaço que ela ocupa. A própria descrição de Eremita é subjetivada e eivada por centelhas de índices que a revelam e ocultam. O narrador

⁸¹ O mesmo texto foi intitulado “A criada” em *Felicidade clandestina*, coletânea de contos publicada pela autora em 1971.

tanto aproxima como distancia o olhar do leitor. Não há um referente, mas um corpo em estilhaço que se constrói no nosso imaginário.

Ela não é uma personagem que encena algum ato, e, quando encena, ele é da ordem introspectiva: passeia por uma floresta, bebe das fontes mais puras e adquire uma sabedoria advinda da natureza e de natureza antiga. O narrador, ao descrever Eremita, nos avisa que nada pretende revelar, que nada pode revelar sobre Eremita além de sua solidão, além da palavra que a nomeia.

Quando pensamos Eremita, pensamos a empregada, mas também pensamos a linguagem e a constituição dessa figura singular que a compõe. O labirinto por onde passeia Eremita, que logicamente pode ser comparada a uma anciã que vagueia pelas florestas em plena solidão⁸², faz-nos também observar a formação de uma complexa figura, de uma singularidade, da própria poética e da palavra que designa esse nome, pois essa *coisa* apenas desenhada, como um risco feito a carvão, assemelha-se a um *ritornelo*: cantiga que acaba por sempre retornar à aparição espectral da “mineirinha” calada, por exemplo, e à constituição em *devir* de Janair e Macabéa, ou da “Menor mulher do mundo” e de todo o bestiário de ratos, baratas, aranhas, galinhas que percorrem a narrativa da autora:

⁸² O eremita representa o ideal da vida apostólica da igreja primitiva. No século XII e XIII, retorno às fontes (pobreza, miséria, ascese, penitência). Procurava o isolamento em florestas, covas, gargantas. Vestia-se muito pobre, barba comprida. Na Europa Medieval, ser eremita era ter um ideal de religiosidade (isolamento e mortificação da carne).

Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço, e de lá nos olhassem – abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas. Às vezes respondia com má-criação de empregada mesmo. Desde pequena fora assim, explicou. Sem que isso viesse do seu caráter. Pois não havia no seu espírito nenhum endurecimento, nenhuma lei perceptível. “Eu tive medo”, dizia com naturalidade. “Me deu uma fome!” dizia, e era sempre incontestável o que dizia, não se sabe por quê. “Ele me respeita muito”, dizia do noivo e, apesar da expressão emprestada e convencional, a pessoa que ouvia entrava num mundo delicado de bichos e aves onde todos se respeitam. “Eu tenho vergonha”, dizia, e sorria enredada nas próprias sombras. Se a fome era de pão – que ela comia depressa como se pudessem tirá-lo – o medo era de trovoadas, a vergonha era de falar. Ela era gentil, honesta. “Deus me livre, não é?” dizia ausente. Porque tinha suas ausências. O rosto se perdia numa tristeza impessoal e sem rugas. Uma tristeza mais antiga que o seu espírito. Os olhos paravam vazios; diria mesmo um pouco ásperos. A pessoa que estivesse ao seu lado sofria e nada podia fazer. Só esperar. Pois ela estava entregue a alguma coisa, a misteriosa infante. Ninguém ousaria tocá-la nesse momento. Esperava-se um pouco grave, de coração apertado, velando-a. Nada se poderia fazer por ela senão desejar que o perigo passasse. Até que, num movimento sem pressa, quase um suspiro, ela acordava como um cabrito recém-nascido se ergue sobre as pernas. Voltava de seu repouso na tristeza. Voltava, não se podia dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. (LISPECTOR, 1999, p. 71-2)

Sua tristeza é impessoal. Os olhos estão plantados em algum lugar, são díspares. Sua face nada revela. Eremita é secreta. Ela tem vislumbres que se trouxesse a lume a levariam para a fogueira. Ela que é pura ausência, bicho, coisa, objeto a ser descrito, olhado, observado, também nos olha através dos séculos e dessa antiguidade imensurável que nos atravessa. Eremita é a própria linguagem em composição. Ela é a busca da escrita, sua revelação e ocultação, que ocorre em movimento duplo, no intraduzível do interdito.

Olhar para Eremita é olhar para a escuridão e, na escuridão, o que vemos, é a própria escuridão. O Eremita isola-se do mundo voluntariamente, vagueia pelas florestas, esconde-se aos olhos do mundo. Eremita, em sua singularidade, constituiu-se dentro dessa concepção do ser solitário, preso a uma solidão (a solidão do *outro*, a solidão do escritor). O eremita, encerrado na floresta de signos, encena, em sua singularidade, o inalcançável do *outro*, sua solidão absoluta. A absoluta solidão que encerra o homem. Mas olhar para Eremita também significa olhar para a linguagem em construção, para a escrita que a designa:

É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E – de repente – a floresta. Ah, então devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo. Assim era Eremita. Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira. Mas o que vira – em que raízes mordera, com que espinhos sangrara, em que águas banhara os pés, que escuridão de ouro fora a luz que a envolvera – tudo isso ela não contava porque ignorava: fora percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério. Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores, para lavar roupa, enxugar o chão, servir a uns e outros. Mas serviria mesmo? Pois se alguém prestasse atenção veria que ela lavava roupa – ao sol; que enxugava o chão – molhado pela chuva; que estendia lençóis – ao vento. Ela se arranjava para servir muito mais remotamente, e a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira. A única marca do perigo por que passara era o seu modo fugitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo em embrulho discreto alguns gêneros da despensa. A roubar de leve ela também aprendera nas suas florestas. (LISPECTOR, 1999, p. 71-2)

Eremita é a empregada, ela serve. Assim como a escrita se emprega e é usada para funções menores, muito embora ela sirva a outros deuses. Eremita, trabalhando em suas funções “menores”, na verdade trabalha para os deuses, ou melhor, Eremita é uma deusa/bruxa em *devir* animal e mulher, escrita. Portanto, ao construir a figura ancestral da Eremita, em sua plena solidão, posta em um tempo remoto, o que se constrói é a própria figura da escrita que se defronta com sua alteridade, com o oculto que a linguagem apenas resvala, atinge de esguelha, formando-a com os olhos que serpenteando⁸³ acabam por delinear, vagamente, a própria figura ou um rosto em plena metamorfose ondulante, uma atmosfera, o *ritorno do texto*, a própria crônica, o texto menor que se eleva. Nessa modulação da empregada estão reunidas as disparidades da escrita e do *outro*, da escrita como

⁸³ Relativo a ou disposição da figura humana, comum no Maneirismo (em personagens de Michelangelo, Tiziano e Bronzino, p.ex.), na qual as sucessivas partes do corpo se viram, em alternância, para a esquerda e para a direita, em uma torção semelhante a um zigue-zague, a um ondulado, ou ao revoloteio de uma labareda; serpentina. (cf. Dicionário Houaiss)

outro, do estrangeiro em si mesmo e do estrangeiro que é o *outro* e do estrangeiro que é a própria linguagem com a qual se defronta o escritor, em última instância.

Lispector, no fragmento de *A descoberta do mundo* designado como “A perigosa aventura de escrever”, diz:

“Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras”. Isso eu escrevi uma vez. Mas está errado, pois que, ao escrever, grudada e colada está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá – se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio das palavras. Podem vir lembranças que jamais se queria vê-las à tona. O clima pode se tornar apocalíptico. O coração tem que estar puro para que a intuição venha. E quando, meu Deus, pode-se dizer que o coração está puro? Porque é difícil apurar a pureza: às vezes no amor ilícito está toda a pureza do corpo e alma, não abençoado por um padre, mas abençoado pelo próprio amor. E tudo isso pode chegar a ver – e ter visto é irrevogável. Não se brinca com a intuição, não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador. (LISPECTOR, 1999, p. 183)

Pensando nesse fragmento, podemos retomar o que a figura da Eremita coloca em deriva nesse texto. A palavra é caça, mas caça que pode ferir mortalmente o caçador. É esse movimento ondulatório, que passeia por pontos nevrálgicos da constituição do *outro*, ocultando-o na solitária floresta dos signos, que vamos encontrar, em sua configuração, nos pontos de construção da persona: um olho, uma boca, um corpo. O corpo do texto se rebatendo no corpo em solidão do inalcançável e nem sempre imaginável *outro*. Essa figura na floresta, portanto, é a própria linguagem desenhando o seu movimento, ondulando e farejando o rastro da linguagem. Caçador já caçado. Caçador ferido. Escrita que se purifica e faz sua alquimia verbal escorrer seus fluxos de intensidade, de desterritorialização e reterritorialização. Eremita, a corça na floresta, é caça, mas caça que fere o caçador (o escritor em busca da palavra).

Trata-se de uma construção contínua e em série que se apresenta plenamente na rememoração ou na iterabilidade de uma forma em processo. Na crônica “Corças negras”, publicada no dia 5 de abril de 1969, reaparece a figura ancestral da corça, do animal, da natureza e de uma idealidade de pureza já percebida como marcada pelo valor mercadoria do homem e pela hospitalidade difícil para com o *outro*. É da natureza do homem fazer a troca, ser o desejante do *outro*, da diferença que é o *outro*.

A crônica assim começa: África. Libéria. “Os missionários ainda não tinham posto pé ali”. Ali, um jovem negro olha para a cronista. Ela faz o gesto de adeus (porque agrada aos habitantes do local o gesto de dizer adeus) recebendo, em retorno, da parte do habitante da terra, “numa delicadeza de oferenda, ingênuo e puro” os gestos obscenos. Há uma contracena nessa colocação: ingenuidade e gestos obscenos. Como se Clarice fosse falar do bom selvagem e como se o bom selvagem fosse aquele mesmo que nos antecedeu culturalmente e que parecemos esquecidos de sua dizimação. Retorno à natureza? Talvez. Mas a qual natureza? Certamente, mais do que um retorno, uma constatação: perdemos a nossa capacidade de humanização e de contato com o *outro* porque esquecemos que atravessamos os séculos, mas não resolvemos nossos problemas primordiais e que, talvez, seja necessário o reencontro do homem com o homem. O homem a ser inventado. O homem em potência: Zaratustra.

No segundo movimento, uma voz cantante, uma lengalenga, numa linguagem que a cronista não reconhece, explode entre os risos das mulheres:

Eles riem muito, mesmo os de rosto melancólico. Não há um traço de escárnio ou vontade de poder no riso: o riso é uma mistura de fascinação, vontade de agradar, humildade, curiosidade e alegria. Uma delas me olha atentamente, quase encabulo. E muito de súbito brota em frase longuíssima, arenga sem raiva onde não reconheço um só *r* ou *s*, apenas variações na escala do *l*, vaivém de lengalenga. Recorro ao interprete. Este resume curtíssimo: “*She like you*”.

As mulheres a rodeiam. Uma delas lhe pede o lenço. Ela ensina como usá-lo e ali fica, rodeada de “corças negras”, sendo olhada:

Nos rostos opacos as listras pintadas me olham. A doçura contagia: também me aquieto, doce. Uma delas então se adianta no seu pé leve, e como se cumprisse um ritual – eles se dão inteiramente à forma – pega nos meus cabelos, alisa-os, experimenta-os, concentrada. Todas assistem. Não me mexo para não assustá-las. Quando ela acaba, há ainda um momento de silêncio. E eis que de repente tantos risos misturados à letra *l* e tantos espantos alegres como se o silêncio tivesse debandado.” (LISPECTOR, 1999, p. 183).

Nesse movimento do narrador cronista, assinala-se não apenas aquele que pisa em terra estranha, ou as diferenças culturais, mas a constituição de uma

forma/fôrma que é a própria forma de narrar o “acontecimento” do encontro com o *outro* e com a linguagem que se faz compreender pelo corpo, pelo alisar dos cabelos, pelo afeto corporal que nele se apresenta. Estamos diante do corpo da letra que estrangula a lei desajustando a máquina, traquinando suas imagens. Ele ressoa. Ele faz ressoar todos os corpos de uma escrita que maquina o mundo.

Na crônica “O lanche”, publicada no dia 7 de março de 1970, é a fala que começa a maquinar, repetindo, intensivamente, aquilo que assusta:

As imaginações que assustam. Pensei numa festa – sem bebida, sem comida, festa só de olhar. Até as cadeiras alugadas e trazidas para um terceiro andar vazio da Rua da Alfândega, este seria um bom lugar. Para essa festa eu convidaria todos os amigos e amigas que tive e não tenho mais. Só eles, sem nem sequer os entre amigos mútuos. Pessoas que vivi, pessoas que me viveram. Mas como é que eu subiria sozinha pelas escadas escuras até uma sala alugada? E como é que se volta da Rua da Alfândega ao anoitecer? As calçadas estariam secas e duras, eu sei. (LISPECTOR, 1999, p. 277-8)

A solidão, entranhada nessa narrativa, começa pela descrição do trânsito das relações já implícitas no local onde se dará o encontro. Se a Rua da Alfândega é um lugar, ou espaço geográfico, não importa muito. Ela é criação do imaginário e do imaginário dos afetos perdidos que todos têm e com os quais nos defrontamos durante toda a vida.

A solidão primordial do indivíduo está nessa lógica da mercadoria, dessas trocas efetivas (e afetivas) que quando acabam nos deixam diante de uma calçada seca e dura. As zonas de fronteiras e a alfândega são passagens de território, de país, do estrangeiro, local público, moradia onde não se pode morar. A desistência assinala essa troca truncada do afeto, que não se suporta, assim como o local vazio e alugado, as escadas escuras, o anoitecer. O que se retoma e recusa é essa troca efetiva dos homens que, como dito por Nietzsche, começa com o sentimento dolorido da culpa:

O sentimento de culpa, da obrigação pessoal, para retomar o fio de nossa investigação, teve origem, como vimos, na mais antiga e primordial relação pessoal, na relação entre comprador e vendedor, credor e devedor: foi então que pela primeira vez defrontou-se, *mediu-se* uma pessoa com outra. Não foi ainda encontrado um grau de civilização tão baixo que não exibisse algo dessa relação. (NIETZSCHE, 1998, p. 59).

Essa “medição” é encenada nas crônicas. Os semas da troca passam, no segundo movimento, para a escolha de outro local, a Rua do Lavradio. Essa mudança de espaço torna evidente o deslocamento das relações sociais, mas não modifica em muito o valor de troca, como visto nas relações entre Jandira, por exemplo, e a “patroa”:

Começou misturando carinho, gratidão, raiva; só depois é que se desdobraram duas asas de morcego, como o que vem de longe e vai chegando muito perto; mas também brilhavam as asas. Seria um chá – domingo, Rua do Lavradio – que eu ofereceria a todas as empregadas que já tive na vida. As que esqueci marcariam sua presença com uma cadeira vazia, assim como estão dentro de mim. As outras sentadas, de mãos cruzadas no colo. Mudanças – até o momento em que cada uma abrisse a boca e, rediviva, morta-viva, recitasse o que eu me lembro. (LISPECTOR, 1999, p 277)

O *ritornelo* é retomado, mas para formar outra “ciranda no texto”. De território, marca, passa para agenciamento de vozes que remarcam o território. Processo de desterritorialização que rodopia, faz rodopiar as falas do *outro* e o lugar desse *outro*: começa pela mistura de carinho, gratidão e raiva, para somente depois se desdobrar em “duas asas de morcego”. Seria um chá dedicado a todas as empregadas. A data da semana: domingo. O primeiro dia da semana. O dia consagrado, sagrado, o dia do descanso. A rua? Do Lavradio, ou seja, a rua da lavoura, do cultivo, daquilo que é bom para o cultivo e daquele que lava o território alheio, como também, aquilo que é inscrito, lavrado, juramentado. As empregadas, todas mudas, sentadas com as mãos cruzadas no colo, até o momento em que abrem a boca e “recitam”:

Quase um chá de senhoras, só que nesse não se falaria de criadas. – Pois te desejo muita felicidade – levanta-se uma – desejo que você tenha tudo o que ninguém pode te dar. – Quando peço uma coisa – ergue-se a outra – só sei falar rindo muito e pensam que não estou precisando. – Gosto de filme de caçada. (E foi tudo que me ficou de uma pessoa inteira.) – Trivial, não, senhora. Só sei fazer comida de pobre. – Quando eu morrer umas pessoas vão ter saudade de mim. Mas só isso. – Fico com os olhos cheios de lágrimas quando falo com a senhora, deve ser espiritismo. – Era um miúdo tão bonito que até me vinha a vontade de fazer-lhe mal. – Pois hoje de madrugada – me diz a italiana – quando eu vinha para cá, as folhas começaram a cair, e a primeira neve também. Um homem na rua me disse assim: “É a chuva de ouro e de prata.” Fingi que não ouvi porque se não tomo cuidado os homens fazem de mim o que querem. – Lá vem a lordeza – levanta-se a mais antiga de todas, aquela que só conseguia dar ternura amarga e nos ensinou tão cedo a perdoar crueldade de amor. – A lordeza dormiu bem? A lordeza é de luxo. É cheia de vontades, ela quer isso, ela não quer aquilo. A lordeza é branca. – Eu queria folga nos três dias de carnaval, madame, porque chega de donzelice. – Comida é questão de sal. Comida é questão de sal. Comida é questão de sal. Lá vem a lordeza: te desejo que obtenhas o que ninguém pode te dar, só isso quando eu morrer. Foi então que o homem disse que a chuva era de ouro, o que ninguém pode te dar. A menos que não tenhas medo de ficar toda de pé no escuro, banhada de ouro, mas só na escuridão. A lordeza é de luxo pobre: folhas ou a primeira neve. Ter o sal do que se come, não fazer mal a que é bonito, não rir na hora de pedir e nunca fingir que não se ouviu quando alguém disser: esta mulher, esta é a chuva de ouro e de prata. Sim. (LISPECTOR, 1999, p. 277-8)

Essa retórica que recita e que se diz recitando, que se repete tal qual a lengalenga que vai escavando o seu dizer, é reiterada na máquina de escrita. Cortada, ramificada, retomada, ela é figura novamente decomposta, recomposta. Território desterritorializado que, por essa razão, descentraliza o espaço da exclusão. Ela se repete indefinidamente e, a partir dessa repetição, compõe uma retórica: o movimento que se maquina, nesse corpo de afeto, é integrado ao discurso que faz delirar a escrita. Essa rememoração das falas soa como um zumbido, um rumor do mundo, tal qual uma máquina de repetição que grava aleatoriamente uma babel de falas dispersas no tempo e no espaço.

O chá, “quase” um chá de senhoras, mas no qual “não se falará de empregadas”, é desenhado como um fragmento que escorre pelo discurso “entrecruzado”, “delirante”, todo entrecortado pelas vozes que, entranhadas umas nas outras, em encaixe e desencaixe, formam essa voz inaudível e apreendida de forma fragmentária como ocorre quando se ouve muitas vozes na multidão. Todas as vozes são captadas ao mesmo tempo, em intenso cruzamento, sem que se

consiga distinguir, apenas, um único som e, ainda assim, procurando fisgar sonoridades, restos de conversas, sobreposições de falas.

É aos poucos, aos pedaços, que a figura se compõe, é capturada pela palavra, pela escrita. Essa inversão do “chá de senhoras” para o “chá de empregadas”, tecida por essa lengalenga extremada e repetitiva, compõe, com a máquina da escrita, o retorno do mesmo, mas para desentranhá-lo do seu emudecer, para colocá-lo no espaço dos afetos, mesmo dos afetos movidos pelo ressentimento, assombrados pelas asas de morcego. A própria negativa do imaginário primeiro, que antecede este que será posteriormente assombrado pelas asas do morcego, do negrume, torna-se representativa do tempo áspero que o prefigura.

Esse lavrar o território alheio também é tarefa da escrita. Ela é sua figura extremada, realizada nessa busca incessante pela “coisa” engendrada, observada, germinada pelo “olhar”, “ver” o “mundo”, e por essa experiência literária levada até o limite. O trabalho do engenheiro (o arquiteto) e o trabalho do lavrador: construir a terra, lavrar a terra, germinar a terra.

No cerne dessa simulação das trocas, dos afetos, dos conflitos internos e externos, da coisificação do homem, está o homem primordial e sua origem. No centro: o poder sempre demandado entre os homens desde a antiguidade. A “Lordeza” de uns sendo a pobreza de outros. Mas, nas linhas de fuga, exatamente, está essa irônica deslocção do “lorde”. Essa inversão “carnavalesca⁸⁴” e a aprendizagem pelas “sombras” e que, assombrando, expõe a aventura humana sobre a terra, sua dura aprendizagem em direção ao SIM afirmativo da vida, de uma imanência: uma vida (Deleuze).

A inserção do coloquial, na retórica da escrita, descreve esse movimento que une as fronteiras do discurso vivo (oral) com o discurso morto (da letra) e da máquina que escreve com a máquina de produção social que evoluciona, revoluciona. Retórica exaustiva que vai entornando a narrativa até compor,

⁸⁴ Para Bakhtin, a carnavalização da narrativa elimina leis e proibições, inverte nosso olhar sobre o mundo, desestabiliza as hierarquias e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo. No texto analisado há uma polifonia de vozes que “deliram”, como se o narrador estivesse dentro de um sonho. A carnavalização se dá quando aparece a ironia da “lordeza”. “A lordeza”, de luxo pobre, potencializa essa relação carnavalesca (cf. BAKHTIN, 1981: 106-110).

estrategicamente, seus paradoxos, seus jogos de inversão, sua disjunção e sua conjunção com seus simulacros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

QUANDO A MÁQUINA DESEJANTE...

A máquina de escrever metaforiza, no senso comum, a figura do escritor, já que escrever é uma técnica sofisticada realizada pelo homem como forma de resguardar sua memória, de arquivar e registrar o tempo que passa. Como metáfora, o escritor sempre está diante de uma pequena máquina operacional que o auxilia no registro dos acontecimentos. A cena de um homem ou de uma mulher debruçados sobre uma mesa, com folhas dispersas ou organizadas e, no entorno, livros, uma biblioteca e à sua frente uma máquina, ou outro material qualquer que encene a ferramenta do escritor, remete de imediato ao labor da criação literária.

Dessa forma, os instrumentos utilizados pelo escritor, uma caneta, a pena de ganso, a tinta, o papel ou o pergaminho, ou o que quer que seja que, desde a origem do escritor, como figura pública, signifique o trabalho de laboração de uma obra e sua inscrição no tempo, são representativos, no sentido metafórico, desse trabalho de criação.

Muito embora Lispector tenha se valido dessa estratégia estereotipando sua imagem de escritora diante de uma máquina na qual datilografava seus escritos no colo, em meio a muitos afazeres domésticos, é perceptível que para ela a máquina não se constitui como mero instrumento para a realização do ato de escrever.

Para Lispector, na proximidade com o corpo que escreve, a máquina é arma pronta para o disparo: escrever é experimentar as consonâncias e os ritmos, é dispor de um arsenal que atravessa o pensamento, é colocar-se no plano da deriva, é elaborar um pensar sentir que desmantela o *logos* cartesiano e instaura a ambiguidade entre o corpo do escritor, o corpo do texto e o corpo social no qual a obra se produz.

Por outro lado, as máquinas desejantes, para Deleuze & Guattari (2004), não constituem apenas uma metáfora do trabalho de escrita realizado pelo escritor. A máquina é funcional e concreta. Para os filósofos, as máquinas desejantes estabelecem a ruptura com o sistema capitalista ao cortarem os fluxos de produção e serem formas de deriva do próprio desejo e de seus investimentos no social, no cultural e no político.

Em *A ilha deserta* ((2006), coleta de textos publicados por Gilles Deleuze, há a transcrição de uma discussão ocorrida, em 1972, entre os filósofos Deleuze &

Guattari e seus contemporâneos, que tem o seguinte título “Deleuze e Guattari explicam-se”. Na discussão, uma das perguntas dirigidas aos dois filósofos, por Maurice Nadeau, é a seguinte: “Desde o vosso primeiro capítulo há, precisamente, essa noção de “máquina desejante”, que fica obscura para o profano e que gostaríamos de ver definida. Tanto mais que ela tem resposta para tudo, serve para tudo...”. A resposta de Deleuze a essa pergunta é o que se segue:

Sim, nós damos à máquina uma grande extensão: em relação com os fluxos. Definimos a máquina como qualquer sistema de cortes de fluxos. Assim, tanto falamos de máquina técnica, no sentido usual da palavra, como de máquina social, ou de máquina desejante. É que, para nós, a máquina não se opõe de modo algum nem ao homem nem à natureza (é preciso realmente boa vontade para nos objetar que as formas e as relações de produção não são máquinas). Por outro lado, máquina não se reduz ao mecanismo. O mecanismo designa certos procedimentos de certas máquinas técnicas; ou então uma certa organização de um organismo. Mas o maquinismo é uma coisa completamente diferente: é, mais uma vez, qualquer sistema de corte de fluxo que supera simultaneamente o mecanismo da técnica e a organização do organismo, quer seja na natureza, na sociedade ou no homem. Máquina desejante, por exemplo, é um sistema não-orgânico do corpo, e é nesse sentido que falamos de máquina molecular ou de micromáquinas. (DELEUZE, 2006, p. 280-1)

A partir dessa concepção da máquina desejante, os autores problematizam todo um sistema de representação erigido pelo teatro edipiano. Segundo Deleuze & Guattari, o desejo não é uma falta, mas sim investimento histórico, cultural e político. Esses investimentos são articuladores do inconsciente desejoso, ele também usineiro e produtor, agenciador dos estratos sociais. É assim que múltiplos agenciamentos se instauram no maquinismo do mundo.

O inconsciente desejoso é deliberado no contato com seus devires, com suas outras máquinas, elas também máquinas de produção. Nesse sentido, Deleuze & Guattari não compreendem a máquina como mecanicismo puro, mas sim como inserção da produção no mecanismo de produção, o que provoca o desarranjo e a crítica do social e do histórico vivido (da máquina social).

Nesse sentido, a literatura não pode ser espaço da representação mimética do real, muito pelo contrário, a escrita é realização da produção na produção, que entra em funcionamento plenamente quando desarranja o sistema por inteiro, realizando cortes e rupturas, estrangulando os fluxos e as intensidades. O escritor é

produtor de fluxos que escorrem e são interrompidos em sua constante territorialização e desterritorialização dos espaços de representação.

É porque interfere nos ritmos e nas sintaxes, e se acopla ao seu corpo escritural, que a máquina passa a deliberar o processo de escrita. O escritor, no contato com a máquina de escrita, já realiza, em si mesmo, devido ao seu trabalho com as palavras, o seu *corpo sem órgãos*. E é essa afirmativa que se elabora na fala da personagem Ângela Pralini, alter ego do escritor em *Um sopro de vida*: “A minha intimidade? Ela é máquina de escrever. Sinto um gosto bom na boca quando penso” (1999a: 66). Esse trato com a máquina que, sendo aparelho de mediação, é também objeto que interfere no procedimento narrativo e parte do corpo que escreve, fica muito bem demonstrado por Carlos Mendes Sousa (2000).

Para Mendes Sousa, a tematização da máquina transita pelas esferas da escrita da autora como procedimento que demarca sua obra literária passando por todos os blocos que a constituem: o bloco dos romances, contos e novelas e o bloco das crônicas e das obras que são produzidas a partir do momento em que escreve para o *Jornal do Brasil*.

O trabalho no jornal interfere no procedimento narrativo, pois enquanto nos livros que antecedem essa produção jornalística há uma disposição rítmica lenta e vagarosa, nas crônicas, a dinâmica é bem outra. O ritmo veloz mimetiza o imediato do acontecimento, impondo um automatismo que desagrade à autora (cf. MENDES SOUSA, 2000, p. 334).

O trabalho no jornal, de fato, acaba por interferir na escrita dos últimos anos. Mas o que dificulta a apreensão dessa problemática é o fato de o leitor não poder determinar de onde surgem as linhas de fuga que constituem as obras da autora. Sua “gramínea” está toda disseminada, espalhada, territorializada e desterritorializada por toda a obra: de onde veio o texto? Para onde foi o texto? É um resíduo? O que surgiu primeiro? G. H. ou os textos que relatam histórias de empregada? Tarefa que cabe aos arqueólogos de Clarice Lispector (à crítica genética).

O não apagamento do escrito, a distribuição de pequenos papezinhos pela casa, com anotações que ninguém deveria tirar do lugar (toda uma mística em torno da autora), a própria publicação daquilo que “escapa ao controle”, ou que é

anunciado como tal, assim como o “plágio”, a enxertia e todos os procedimentos narrativos que podem ser observados na literatura de Lispector, tornam o texto sensível a um projeto, a uma arquitetura, bem elaborada, que estaria na lógica desse parecer/ser e ser/parecer, sempre em trânsito, em pleno *devir*.

Assim, está claro que é como retorno do excluído que o texto entorna o contexto e o contexto penetra pelo texto, porque é exatamente no momento em que ocorre a renúncia do real que o momento se torna perigoso e o “mundo”, a máquina infernal do mundo, se encarna na escrita:

Ah! Existem feriados em que tudo se torna tão perigoso. Mas a máquina corre antes que meus dedos corram. A máquina escreve em mim. E eu não tenho segredos, senão exatamente os mortais. Apenas aqueles que me bastam para me fazer ser uma criatura com os meus olhos e um dia morrer. Que direi disso que agora me ocorreu? Pois ocorreu-me que tudo se paga – e que se paga tão caro a vida que até se morre. (LISPECTOR, 1999, p. 232-3).

Clarice Lispector encena uma recusa paradoxal em “ler o texto do mundo”. O sintomático, nessa rejeição, é exatamente a efetuação de uma retórica que simula escapar ao controle, pois é o texto do mundo que se revela na “máquina que escreve em mim antes que meus dedos escrevam”. Entre a dissimulação e a produção, há uma disjunção deliberada, pela qual as linhas de fuga escapam ou atravessam as instâncias narrativas na ânsia de capturar o acontecimento (“Cosmonauta na terra”).

O confronto com o *outro*, encenado pela figura da empregada, reaparece em suas crônicas, nessa época, com intensidade, o que é realmente significativo. A intimidade encontra-se submergida pelo contato com o *outro*, o *outro* sendo aquele que insere em seu cotidiano a má consciência e o ultraje de uma descoberta: andar com a realidade é entrelaçar as mãos com o excluído, o fantasmado, que retorna no imaginário criador, na máquina que escreve e, assim, inaugura, aparentemente à revelia do autor, sua própria produção desejanse.

A escrita, que encena a deriva do escritor, nessa máquina que escreve, expõe esse eu secreto que ao mesmo tempo tudo revela e tudo oculta, para além da lógica determinante do pensamento linear. Neste amplo universo que constitui os espaços e a geografia da escrita, o que se traz à tona é o *devir* das coisas a si. A realidade é

sintomaticamente representada pelo entrelaçar do desejo com a crueldade de um mundo onde se paga até mesmo para viver e para morrer.

Carlos Mendes, analisando a máquina de escrita tematizada pela autora, seu “texto aberto” e seus “escritores falidos”, observa que “É a escrita, a intensidade dos fluxos, o que está crescendo. A máquina que toma conta do homem é a escrita que, incontrolável, avança sobre o escritor” (2000, p. 326). Nesse sentido, ela adquire a potência do desejo. Todo o desejante atravessa o corpo da escrita e nele se “banha”. O distanciamento entre o objeto e o sujeito está alojado nas forças que organizam o discurso:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita pedindo socorro. Me faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? Tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento sentimento. Sou um objeto urgente. (LISPECTOR, 1973, p. 104)

O narrador de *Água viva* (1973) descreve o processo de escrita como procedimento da máquina que se delibera e revela o oculto para além do próprio pensar e do próprio sentir, no entanto, essa revelação é descrita como algo secreto que, mesmo se dizendo (o ditado do texto), permanece oculto. Jogo de duplicidade da escritura que só pode ser compreendida por meio de suas entrelinhas, pelo pacto de leitura que o narrador clariceano propõe ao leitor.

O jogo entre criar, pensar, sentir, assim como a duplicidade do eu que é objeto, mas que também é sujeito, realiza a intersecção do texto e do contexto, do eu com o *Outro* e do *outro* com a máquina, coligando a máquina de escrita com a máquina do mundo. É dessa forma que as textualidades de Lispector colocam em causa o mecanicismo do mundo: a revolta sendo única solução para o grito agônico que o contato com o real e com o outro, o excluído, produz.

No texto *O relatório da coisa*, do livro *Onde estivestes de noite*, o narrador, ao explicar o funcionamento do relógio Sveglia, diz:

Tive uma empregada por sete dias, chamada Severina, e que tinha passado fome em criança. Perguntei-lhe se estava triste. Disse que não era alegre nem triste: era assim mesmo. Ela era Sveglia. Mas eu não era e não pude suportar a ausência de sentimento. (1999, p. 62).

Essa recusa ao destino e às coisas predeterminadas transforma o campo do texto em espaço aberto para a encenação sobre as relações de poder na sociedade capitalista, o que, no contexto de seu projeto literário experimental, leva suas obras ao impasse generalizado diante do ato literário e ao questionamento intenso do que é escrever em um país no qual vigoram, lado a lado com um suposto progresso, a pobreza e a exclusão social.

O que se lê, nas artimanhas do “mundo cão”, é um real esfacelado que se debate com o imaginário criador e com a responsabilidade do criador diante do fazer literário. O resultado dessa incumbência diante do mundo, à qual a autora nunca se negou, mesmo quando o disse negar, é a escrita manhosa, articulada e multifacetada que culmina com a produção de *A hora da estrela* (1997) e a própria morte da escritora, mas que antecede essa escrita e se anuncia, antes, em *Perto do coração selvagem*. O que só será observado por seus críticos posteriormente.

A tensão entre criar e responder se faz transparente na forma discursiva. Clarice, como se sabe, foi lida principalmente pelo viés filosofante. As raras tentativas de se enquadrar sua literatura em critérios miméticos de representação do mundo vivido, numa relação, em suma, com o histórico, geraram um desconforto e um incômodo na crítica. Basta ler o ensaio de Roberto Schwarz (1981), por exemplo, para se deparar com esse desconforto. Nunca se negou a qualidade literária de seus textos, entretanto, seu lugar sempre foi assinalado pelo não-lugar, como indiciam Mendes Sousa (2000) e Silviano Santiago (1999). Pelo menos no não-lugar de um sistema literário formulado diante do impasse entre o documental, o histórico e o imaginário ficcional.

É para este não-lugar que as crônicas apontam tão veementemente quando desenvolvem uma retórica aparentemente a contrapelo de sua vontade autoral, desenhando, na deriva, as figuras do *outro*, o mais radical, como inserido e inserindo em seu mundo a realidade incômoda, persuasiva, brutal, que não se aceita com docilidade.

O impasse diante do *outro* é sentido como revelação do real que se oculta nos campos da criação, no imaginário que se quer livre dos fantasmas que o rodeiam e que retornam, paradoxalmente, no processo de *devir* da escrita. Do sentimento de impotência diante do real, ao retorno do excluído, passa-se para o intenso experimentar das formas que exprimem essa realidade, sempre marcada pela desconfiança ante as facilidades, inclusive a facilidade de escrever, a obviedade sendo posta em causa para se buscar no núcleo do pequeno cotidiano a dimensão do mundo.

Por outro lado, o dilaceramento da forma, que se intensifica em sua última fase, remete a uma clara exposição do que há de esquizóide na realidade destroçada por intensos conflitos ideológicos, pessoais, históricos e sociais impostos ao homem na sociedade moderna. A máquina de escrita revela, certamente, aquilo que se oculta no imaginário, aquilo se presentifica e atualiza pelo retorno do excluído, porém, sua funcionalidade não se fixa apenas nessa atuação que delibera e coloca em *devir* o desejoso oculto.

A máquina de escrita é também máquina de manobra e de ação. Duas leituras não excludentes se fazem necessárias para se compreender a funcionalidade dessa máquina. A primeira sendo esta mesma, de uma escrita desejosa, que se coloca no espaço da deriva e do *devir-outro*, seja ele o animal cavalo, barata, cão, seja ele o animal homem, mulher, criança ou a própria máquina metaforizada e mimetizada em sua forma de processo.

A segunda leitura possível é a de relação que a máquina estabelece com o sujeito delirante e desejoso que, ao escrever, põe em exposição, e em “retirada”, o que é secreto no seu labor. Nesse sentido, as relações engendradas na escrita de Lispector, entre *devir-empregada* e *devir-máquina*, mobilizam e desestabilizam a retórica do *sujeito-objeto* que, se por um lado grita, por outro lado aquieta-se no silêncio de uma docilidade que incomoda.

A máquina é tanto um objeto como um sujeito que delibera. Ela faz falar o “pensar-sentimento” escrevendo, em si, o que se erige aparentemente a contrapelo do próprio consciente, colocando em deriva o seu maquinismo interno de produção, o inconsciente desejoso. Ela é desejanse, produtora do desejanse, usina de produção. Por outro lado, a questão permanece: como responder pelo maquinal em

si e no *Outro*? Como se colocar no lugar do *Outro*? Eu, que também me torno objeto, posso responder? Eu respondo com meu grito, afirma o narrador clariceano.

Se, por um lado, a máquina não se reduz ao mecanismo (de uma técnica), por outro lado, a *máquina desejante* realiza o trabalho libertário de reconhecimento do que é maquinal no *outro* e em si mesmo. A grande pergunta sendo: como isso funciona e quais são as minhas (e as suas) máquinas desejantes?

Para Jaime Ginzburg (2003), o escritor contemporâneo à ditadura militar não passa ileso pelo histórico vivido. Ginzburg, retomando o conceito de *razão antagônica*, proposto por Adorno em *Dialética Negativa* (2009), demonstra que a fragmentação da forma, em Clarice Lispector, unida à suspensão do realismo, é resultante de uma coerência interna provocada pela percepção de uma ideia de progresso profundamente excludente do *outro* e das minorias. Segundo Ginzburg, Clarice, ao dar voz aos excluídos da sociedade, leva a termo um projeto estético que problematiza a impossibilidade de realização do sujeito plenamente constituído.

Essa concepção pode ser retomada sob outro ângulo. Lispector, encenando essa impossibilidade do sujeito de se constituir plenamente, propõe o reconhecimento do heterogêneo, a afirmação da diferença, como resposta ao grito agônico do social. É pela conscientização do sujeito, de sua potencialidade humana, que as transformações sociais ocorrem. Essa transformação passa, necessariamente, pela liberação do desejo como força que impulsiona e revigora o social.

A máquina literária, interligando todas essas constantes, afirma o desejo como trânsito entre uma positividade e uma negatividade política e histórica que transita pelos espaços do *oikos*, da intimidade da casa, provocando uma complexa relação com o *ethos*, ou com uma ética afirmativa da vida e da morte.

Deleuze & Guattari, refutando a pulsão de morte, presente na concepção psicanalítica de Freud propõem, em seu lugar, a positividade do desejo. Como conseqüência, a questão que permanece é saber por que em suas linhas de fuga as minorias voltam contra si mesmo a máquina de guerra.

Essa é uma problemática que comparece no presente histórico vivenciado pela escritora brasileira e que é encenado em várias das crônicas que compõem a coletânea *A descoberta do mundo*. Por que o sujeito, o homem, está paralisado?

Pode propor-se que, quando a menina paralítica joga jarros, “rebenta” e se arremessa, com todas as suas forças, contra a máquina social e a máquina de escrever, o que entra em funcionamento é a máquina de guerra.

É, pois, contra a lei, ou a força de lei, que o texto maquina quando desloca o pensamento para buscar “o pensamento atrás do pensamento”, ou para levar a escrita ao seu limite. O corpo máquina e o corpo sujeito reverberam, estrategicamente, suas cicatrizes pelo textual, registrando o acontecimento não mais pelo factual, mas pela configuração de um sujeito escritor que, com seu *corpo sem órgãos* assume “compromisso” com seu presente histórico, com sua herança do mundo, para conceber sua “descoberta do mundo” como redobramento da linguagem. O olhar para o *outro*, “sendo o *outro* do *outro*”, torna-se fundamental. Trata-se, enfim, de uma mobilidade que joga com a segmentação dos espaços políticos para propor as linhas de fuga como forma de resistência ao poder instituído.

É a não cristalização do corpo escritural, provocada por sua funcionalidade de máquina que ao maquinar estrangula e faz seus cortes, que as crônicas clariceanas instauram. A complexa rede de interligações, sem um meio, nem um fim, acaba por engendrar a escrita estratégica que denuncia e questiona, nas esferas do espaço privado e do espaço público, as forças de poder que violentam o sujeito. Esse sujeito enlouquece, delira, faz volteios em torno do texto.

Partindo dessas premissas, o que se coloca em causa, nos textos de Clarice Lispector, é uma concepção, presente no cenário brasileiro, de representação por identificação e analogia, que solapa a individualidade e suas singularidades ou a própria constituição do sujeito no mundo, do sujeito na história. Portanto, esses textos problematizam a conceituação de mimesis da realidade, mostrando a impossibilidade de uma representação automática e mecânica do mundo por meio da linguagem texto⁸⁵, ou seja, a própria ideia de representação da realidade histórica, política e social é posta em questão.

⁸⁵ De acordo com Lucia Helena, a autora, não fazendo literatura de tese ou de compromisso com o social, vale-se de sutilezas para despistar o leitor: “Com a sutileza que não quer nem simplesmente opinar, nem julgar, mas principalmente impedir que se percebam apenas as simetrias entre arte e realidade, ou que se tente fazer da arte um espelho reflexo do social colhido mecanicamente, seu texto conduz o leitor a procurar, nas zonas de conflito, os ardis e alertas da narrativa” (LUCIA HELENA, 2006, p. 37).

Essa problematização traz outras consequências, tanto para a produção do texto, como para a concepção de mundo que ele inaugura. Ela coloca em suspenso, por meio da configuração do espaço imaginário da ficção, as relações entre um eu constituído e um sujeito que só pode se constituir pela afirmativa, pelo “Sim” afirmativo da vida, pela afirmação do seu próprio desejo como potência porque, “por enquanto, estamos secos como um figo seco onde ainda há um pouco de umidade”.

“*O corpo sem órgãos grita*”. “Objeto sujo de sangue”:

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DA AUTORA

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem* (1943). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

-----. *O lustre* (1946). Rio de Janeiro: Ediouro. [s.d]

-----. *A cidade sitiada* (1949). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

-----. *Alguns contos*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

-----. *Laços de família* (1960). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

-----. *A maçã no escuro* (1961). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

-----. *A paixão segundo G. H.*(1964). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

-----. *A paixão segundo G. H.* Introdução e nota filológica de Benedito Nunes, ensaios de Antonio Candido *et al.* Unesco, 1997. Col. Arquivos.

-----. *A legião estrangeira* (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

-----. *Para não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.

-----. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1967.

-----. *A mulher que matou os peixes* (1968). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

-----. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Rio de Janeiro, 1998.

-----. *Felicidade clandestina* (1971). Rio de Janeiro, 1998.

-----. *Água viva* (1973). São Paulo: Círculo do livro, 1973.

-----. *Onde estivestes de noite* (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

-----. *A via crucis do corpo* (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

-----. *A vida íntima de Laura* (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

-----. *De corpo inteiro* (1975). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

-----. *Visão do esplendor* (1975). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

-----. *A hora da estrela* (1977). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PUBLICAÇÕES PÓSTUMAS

- *Um sopro de vida* (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- *A descoberta do mundo* (1984). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- *A descoberta do mundo*. Prefácio de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Editora Índicios de Ouro, 2004.
- *Como nasceram as estrelas* (1977). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- *Clarice Lispector. Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- *Clarice Lispector na cabeceira*. Org. de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

CORRESPONDÊNCIAS

- SABINO, Fernando & LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondência*. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA SOBRE CLARICE LISPECTOR

- ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. Vozes da crítica. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Introdução e notas filológicas de Benedito Nunes. UNESCO, 1997. Col. Arquivos, p. 196-206.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- *Bichos e flores da adversidade*. Cadernos de Literatura Brasileira. In: -----, *Clarice Lispector*. São Paulo. Ed. Especial, nº 17-18, dezembro de 2004, p. 224-240.

-----. Clarice sempre procurou, de forma radical, compreender os esquemas alienantes do homem. *Revista IHU on-line – Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, 2007, ed. 228, p. 38. Disponível em: <www.unisinos.br/ihu>. Acesso em: 16 de julho de 2007.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRASIL, Assis. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

CAMPELLO, Eliane T. A. Clarice sem fronteiras. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 756-774, setembro-dezembro, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Apresentação. In: SÁ, Olga de. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993. p. 9-14.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 123-131.

-----. Uma palavra instável. In: *Vários escritos*. 4ª ed. reorganizada pelo autor. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1995, p. 224.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Trad. Rachel Gutiérrez. – ed. Bilingüe – Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CHIAPINNI, Lígia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Ed. Hedra, 2004, p. 235-268.

COELHO, Eduardo Prado. *A paixão depois de G. H. Remate de Males*, **Revista do Departamento de Teoria Literária**, Campinas, Unicamp, nº 9. p. 147-151, 1989. Vilma Arêas e Berta Waldman (Org.).

-----. *Os universos da crítica*. Lisboa/Portugal: Edições 70, p. 457.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

FERRAZ, Denise S. Vocação e chamado: o direito ao segredo em crônicas de Clarice Lispector e o escritor como testemunho. **Revista Diacr tica. Dossier G neros e estudos feministas**. Portugal/Braga, n  22.3, p. 229-241, 2008.

-----. Política e as máquinas desejanter em Clarice Lispector. In: -----. *Anais ABRALIC. Encontro Regional Literatura, artes, saberes*, CD-ROOM, São Paulo, USP, 2007.

FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avalia o comparativa. *Remate de males*, Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, Unicamp, n. 9, p. 31-37, 1989. Vilma Arêas e Berta Waldman (Org.).

FRANCO Jr., Arnaldo. Clarice Lispector e o kitsch. *Stylos*, São José do Rio Preto, v. I p. 9-33, 2000.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GINZBURG, Jaime. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: Org. SCHMIDT, Rita Terezinha. *A ficção de Clarice Lispector: nas fronteiras do (im) possível*. Porto Alegre: Sagra Luzato, 2003.

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

----- *Clarice Fotobiografia*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

----- Um fio de voz: histórias de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* ed. Crítica. Introdução e nota filológica de Benedito Nunes, ensaios de Antonio Candido *et al.* Unesco, 1988. Col. Arquivos: CNPq, 1997, p. 161-95.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ª ed. Rio de Janeiro: EDUFF, 2006.

HOLANDA, Sérgio B. *Tema e técnica. Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas, UNICAMP, nº 9, p. 177-179, 1989. Vilma Arêas e Berta Waldman (Org.).

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de Cultura, 18)

LIMA, Luis Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta. In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos, 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-191.

MACHADO, Regina Helena de Oliveira. *Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector. Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas/UNICAMP, nº 9, p. 119-130, 1989. Org. Vilma Arêas e Berta Waldman.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes/Ed. da USP, 1981. V. II.

----- *Melhores crônicas. Sérgio Milliet*. Seleção e prefácio de Regina Salgado Campos. São Paulo: Global Editora, 2006.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NASCIMENTO, Evando (Org.) et al. *Literatura e filosofia: ensaio de reflexão*. In: -----. *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Editora UFJF/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 43-66.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

-----. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: -----. *O dorso do tigre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 93-139.

-----. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Revista Remate de Males**. Campinas, (9): 63-70, 1989.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista. Páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A paixão segundo G.H.: uma leitura ideológica. In: *A paixão segundo G.H.* Introdução e nota filológica de Benedito Nunes, ensaio de Antonio Candido et al. Unesco, 1988. Col. Arquivos, p. 342-349.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

-----. (Org.) et al. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.
PRADO Jr., Plínio W. *O impronunciável: notas sobre o fracasso sublime*. Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, UNICAMP, nº 9, p. 21-29, 1989. Vilma Arêas e Berta Waldman (Org.).

REGUERA, Nilze Maria de A. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ROSEMBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ed. da USP/FAPESP, 1999.

-----. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

-----. No território das pulsões. **Cadernos de Literatura Brasileira**. In: -----. *Clarice Lispector*. São Paulo. Ed. Especial, nº 17-18, dezembro de 2004, p. 261-279.

RONCADOR, Sônia. *Poética do empobrecimento. A escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes/Lorena, 1993.

----- . *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 13-30.

----- . *A aula inaugural de Clarice Lispector*. Mais! Folha de São Paulo, p. 12-4; 7 de dez., 1997.

----- . *A política em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco. Sessão Clarice Lispector, maio de 2007. Disponível em <www.Claricelispector.com.br/artigo_silvianoSantiago>. Acesso em 20/05/2007.

----- . Bestiário. Cadernos de Literatura Brasileira. In: ----- . *Clarice Lispector*. São Paulo. Ed. Especial, nº 17-18, dezembro de 2004, p. 192-223.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Atual, 1987. (Série Lendo)

SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, 2000.

----- . A revelação do nome. Cadernos de Literatura Brasileira. *Clarice Lispector*. São Paulo. Ed. Especial, nº 17-18, dezembro de 2004, p. 140-191.

----- et. al. Escrever o âmago. In: ----- . *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Ed. Hedra, 2004, p. 175-190.

SOUZA, Gilda de Mello. O vertiginoso relance. In: ----- . *O baile das quatro artes: exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.

----- . *O lustre*. Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, UNICAMP, nº 9, 1989, p. 171-175.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho. *O humanismo em Clarice Lispector. Um estudo do ser social em A hora da estrela*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

SPERBER, Suzi Fankl. Jovem com ferrugem. In: Org. Roberto Schwarz. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

ZILBERMAN, Regina (org.) et al. *Clarice Lispector. A narração do indizível*. Porto Alegre: EDIPUC, 1998.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. Engagement. In: ----- . *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973, p. 51-71.

----- . *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

----- . *Dialética negativa*. Trad. Marcos Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Biblioteca Pierre Menard).

ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Ed. Villa Rica, 1991.

ARENDT, Hannah. *A promessa da política. Organização e introdução de Jerome Kohn*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008 (a).

----- . *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 (b).

----- . *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARRIGUCCI, Davi. O baile das trevas e das águas. In: ----- . *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.

AGUIAR, Flávio. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, Adauto (Org.) *et al. O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 317-325.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987: p. 471-502.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BASUALDO, Carlos. *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

-----. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

-----. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

-----. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

-----. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação liberdade, 2003.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega, 1998.

-----. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

-----. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. V. 1.

BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

-----. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

-----. *A conversa infinita. A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

-----. *A conversa infinita. A experiência limite*. Trad. José Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

-----. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

-----. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALLADO, Antônio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

-----. *Quarup*. São Paulo: Círculo do Livro/Civilização Brasileira [s.d]

-----. *Reflexos do baile*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

-----. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CASTRO, Josué. *Geopolítica da fome* (v. I). São Paulo: Brasiliense, 1960.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

-----. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.183-188: Introdução à escritura de Clarice Lispector.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

-----. *Brigada ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. (Biblioteca Básica)

-----. Et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992.

-----. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: GB, 1970.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos tempos, 1997.

LUIZ, Elton, et. al. *Letra g, de Gilles*. IN: CRUZ, Jorge (org.). *Sentidos e expressões*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. Da Universidade de Brasília, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. Trad. Luiz Orlandi et al. São Paulo: Iluminuras, 2006.

-----. *Crítica e clínica*. Trad. Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Ed. Século XXI, LTD., 2000.

-----. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munõs. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

-----. *Diálogos. Gilles Deleuze e Claire Parnet*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

-----. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

-----. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

-----. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

-----. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2007.

-----. *A imagem-movimento*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

-----. *A imagem-tempo*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

-----. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

-----. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Garcia Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

-----. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995(a).

_____. *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 (b).

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Trad. de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997(a).

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997(b).

-----. *Kafka. Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DESCARTES. *Discurso sobre o método*. Trad. Miguel Lemos. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio. *O gosto do segredo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Trad. Miguel Serras Pereira. Portugal: Editora Fim de Século, 2006.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...Diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2ª ed. Trad. Maria Beatriz Marques N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

-----. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. Revisão técnica de Anamaria Skinner. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

-----. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Pinto. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

-----. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

-----. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

-----. *O animal que logo sou*. Trad. Fabio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

-----. *Morada*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Portugal: Ed. Vendaval, 2004.

-----. *Dar La muerte*. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

-----. Do anti-semitismo por vir. In: *De que amanhã. Diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 130-165.

-----. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. Fernando Bernardo. Porto/Portugal: Campo das Letras, 2001.

-----. *Sob Palavra. Instantâneos filosóficos*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2004.

-----. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP.: Papirus, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Nova Vega, 2006.

-----. *A arqueologia do saber*. 6ª ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

-----. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

-----. *Michel Foucault. Ética, sexualidade, política*. Manoel Barros da Mota (org.). Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

-----. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

-----. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, Editora, 1990.

-----. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tanus. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

-----. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GIL, José. *O imperceptível devir da imanência. Sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D`Água, 2008.

HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LIMA, Luis Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

-----. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

-----. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

-----. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

-----. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

-----. *Genealogia da moral. Uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

-----. *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, 2003.

PAES, José Paulo. *Em tempo escuro, a palavra (a)clara*. São Paulo: Global, 2007.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

----- . *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Nayf, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1995.

ROSA, Guimarães Rosa. *Corpo de baile* (v. I). ----- . *Campo geral*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira (ed. Comemorativa), 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Filósofos na tormenta. Canguilhem, Sartre, Althusser, Deleuze e Derrida*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (cultura) equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez Editora, 1990.

SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. 6ª ed. Trad. J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

----- . *Que é a literatura*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: --- . *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 11-23.

----- . As escrituras falsas são. In: ----- . *Fraude*. 34 Letras, nº 5/6, setembro de 1989, p. 304-308.

SISCAR, Marcos. **Como dar razão à literatura**. São Paulo/ São José do Rio Preto, 2005. Tese de livre-docência, UNESP/IBILCE.

----- . *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2006.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STIEGLER, Bernard. *Descrença e descrédito. A decadência das democracias industriais*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

----- *A sereia e o desconfiado* (ensaios críticos). 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 53-57.

----- *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Apresentação de Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

----- *1968. O que fizemos de nós*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.