UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CRISTINA TORRES GOMES

UMA IDEIA DE PROSA EM *A HORA DA ESTRELA*:

ENSAIO. BORDAS. TESTEMUNHO.

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Cristina Torres Gomes

UMA IDEIA DE PROSA EM *A HORA DA ESTRELA*:

Ensaio. Bordas. Testemunho.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

São Paulo

2014

Folha de aprovação

Cristina Torres Gomes

Uma ideia de prosa em *A hora da estrela*:

Ensaio. Bordas. Testemunho.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profa.Dra. Yudith Rosenbaum (orientadora)

Instituição Universidade de São Paulo

_____

Profa.Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos

Instituição Universidade de São Paulo

_____

Prof. Dr. Ivan Marques

Instituição Universidade de São Paulo

_____

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira

Instituição Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

_____

Prof. Dr. Ricardo Iannace

Instituição UNIFESP

_____

Para você, mãe:

Estrela e força da vida inteira...

Amor profundo.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa concedida para essa pesquisa.

À Graciela Ines Arnozis Jeffrey-Smith por traduzir, com sua generosa erudição portenha, todas as passagens em espanhol deste trabalho. E, ainda, pelo *Abstract.*

À minha querida Maria Rosa, amiga, professora, coordenadora: abraço e porto onde aprendi a acalmar meus medos e a tecer as coragens desta trajetória.

À Dna. Olga de Sá, responsável por meus primeiros caminhos de *alumbramento* na obra de Clarice. Afeto largo.

À Cida Junqueira, professora e coordenadora sempre parceira, com quem tenho o prazer de partilhar descobertas e alegrias literárias.

Ao meu "quarteto fantástico", por ordem de chegada: Quinho, Lory, Nina e Che Guevara – amores peludos, presentes trazidos pelo vento.

À Sil: morada de amor e encontro.

Ao "casal Ogro" (irmão e cunhada) por todas as doces "ogrices", pela casinha de campo e pela força - mesmo que silenciosa - quando já era quase impossível.

À minha tia (amadíssima) Rosali, inspiração de ternura, acolhida, colo e lar.

Ao Patrício, com quem caminho de mãos dadas incondicionalmente.

À Carla Caruso, interlocutora atenta, amiga de tantos anos e tantos enredos.

À Lucimara, doce amiga, pelos anos de cumplicidade e carinho.

À Simone Spitzner, por um caminho infindo de ternura e apoio.

À Norilda, irmã querida, de alma e literatura.

À minha terapeuta Ana Karina Penha – escuta generosa e lugar de esperança.

Ao Grupo de Pesquisa *O narrador e as fronteiras do relato,* da PUC, pelas muitas "iluminações profanas" que reverberam por esta pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa em *Literatura e Psicanálise,* da USP, pelas aprendizagens estrangeiras que me abriram tantos novos caminhos.

Aos meus alunos, todos, com os quais há mais de vinte anos compartilho a poesia e a paixão pela literatura.

À Ana Albertina, cujas palavras sempre trouxeram sol em dias difíceis.

Aos meus avós - Seu Roque, Dna Cida e Dna Laura... que devem estar contando histórias entre nuvens, anjos e estrelas – o meu amor e a minha saudade.

AGRADECIMENTO ESPECIALÍSSIMO

Para a orientadora dessa Tese, professora Dra. Yudith Rosenbaum:

todo o rio que corre por aqui, lhe entrego.

Obrigada pela generosa e terna parceria neste lindo caminho que

você me ajudou a trilhar.

RESUMO
O presente trabalho tem como *corpus* central de análise *A hora da estrela,* de Clarice Lispector(1920-1977), pensada em suas fronteiras com o ensaio e com as escritas de limiar –paratextos, prólogos, epígrafes, entre outros – e com as proposições do instrumental crítico de Giorgio Agamben.A pesquisa está organizada em três momentos. O capítulo I objetiva localizar a literatura da autora em sua contemporaneidade, extraindo das estratégias compositivas as singularidades de sua produção em relação à tradição e ao seu presente. Para isso, aproxima-se a narrativa clariceana do pensamento meditativo, fragmentário, errático, que está na base do método ensaístico de Michel de Montaigne e que compõe um ritmo profundamente harmônico com a percepção estética de Clarice Lispector.No capitulo II, a investigação rastreia as escritas de borda, ou seja, os paratextos e seus congêneres, tomando-os como linhas condutoras de uma voz crítica e reflexiva nas margens híbridas da ficção clariceana.A ideia de "prólogo estendido", tal como proposto aqui, estaria na própria estrutura de *A hora da estrela* – que se abre com os trezes títulos, atravessa a dedicatória e se estende por muitas páginas do texto central.No capítulo III,defende-se que, em *A hora da estrela*, por meio do jogo de projeção autoral entre Clarice/Rodrigo, condutor do gesto meditativo, crítico e ensaístico alinhavado no texto, é possível trazer para a narrativa um tom testemunhal na modulação do narrador interposto, Rodrigo. Macabéa, dobra desta projeção autoral, emerge entoando um canto quase anafórico, mas que tece, com sua voz marginal, o tom mais agudo e central do texto clariceano.

Palavras-chave:Clarice Lispector, crítica, prólogo, ensaio, testemunho.

ABSTRACT

The central corpus of analysis of this work is *Ahora da estrela*, by Clarice Lispector (1920-1977), thought of in its frontiers with the essay and the interval writings, prologues, epigraphs, amongst others – and with the propositions of critical instrumental by Giorgio Agamben. The research is organized in three moments. Chapter I endeavors to locate the author's literature in her contemporaneity, extracting from the compositional strategies the singularities of her production related to tradition and to her present. In order to achieve that, the Claricean's narrative approaches the meditative, fragmentary, erratic thinking which is the base of the essayistic method of Michel de Montaigne and that composes a profoundly harmonic rhythm with the aesthetic perception of Clarice Lispector. In Chapter II the research tracks the marginal notes, that is, the paratexts and its counterparts taking them as conductive lines of a critical and reflective voice in the hybrid margins of the claricean fiction. The idea of an "extended prologue", as it is suggested here, would be contained in the structure of *A hora da estrela* that opens with the 13 titles, goes through the dedication and continues for many pages of the main text. In Chapter III, a defenseis made that in *A hora da estrela*, through the authorial projection game between Clarice/Rodrigo, conductor of the meditative, critical and essayistic gesture, stringed in the text, it is possible to bring to the narrative a testimonial tone in the modulation of the in-between narrator, Rodrigo. Macabéa, a duplicate/fold of this authorial projection, emerges chanting a song almost anaphoric, but is woven with its marginal voice, the highest and most central tone of the claricean text.

Key-words: Clarice Lispector, critical, essay, prologues, testimony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

CAPÍTULO I. CLARICE, A CRÍTICA E ALGUMAS NEGATIVAS

1.1. Clarice, a literatura e um estranho rumor.....24

1.2. Algumas ideias e uma prosa 39

1.3. Um fiozinho de lã 44

1.4. O ensaio como escrita potencial 45

1.5. Conversações: Montaigne, Clarice e outras vozes 52

CAPÍTULO II. UMA SOLEIRA PARA CLARICE

2.1. Anotações à margem do texto 62

2.2. Bordados claricianos: sobre prólogos e outras margens 68

2.3. Do limiar.....81

2.4. Rastro e potência: formas do não na voz de Rodrigo.....86

CAPÍTULO III. A HORA DA ESTRELA: O GESTO, O TESTEMUNHO

3.1. Da negatividade: lugares de potência 101

3.2. O gesto testemunhal em *A hora da estrela* 108

3.3. Habitantes do limbo: Macabéa, Mineirinho e outros.....132

3.4. Da última cena: Macabéa, capim e morangos 140

CONSIDERAÇÕES FINAIS 149

BIBLIOGRAFIA 155

ANEXOS 167

Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silencio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos.

Clarice Lispector

INTRODUÇÃO

Memórias de bordados...

O escritor argentino Juan José Saer[1], na introdução de seu livro *El rio sin orillas* (2004), tece uma bela e curiosa declaração a respeito do "modo de ser" de seu texto:

> De ahí que en este libro haya um poco de todo, como cuando abrimos el cajón de um muebleviejo y encontramos, entremezcladas, relíquias que se asocian al placer o la desdicha. Digamos que, habiendo recibido el encargo de construir um objeto significativo, abro el cajón, lo vuelco sobre la mesa, y me pongo a buscar y examinar los resíduos más sugestivos, para organizarlos después com um orden próprio, que no es el del reportaje, ni el del estúdio, ni el de la autobiografia; sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas. (SAER, 2004, p. 17)

Quero flertar com esta imagem da gaveta antiga onde deixamos relíquias, lembranças, linhas inacabadas, costuras e descosturas, poeiras de um tempo.

Saer conta que deita a gaveta sobre a mesa e se põe a procurar resíduos que lá permaneceram, tirando daí sua matéria vertente, feita de "afectos y inclinaciones artísticas". Então projeto sobre a mesa os meus afetos: contos, crônicas, cartas, romances claricianos, ensaios, críticas, teorias. Um poema de Paul Celan. Uma anotação sobre um filme argentino. E um pouco de Chopin, que também "me amolece os ossos".

---

[1]SAER, Juan Jose. **El río sin orillas.** Buenos Aires. Seix Barral, 2004.

Tradução: De aí que neste livro haja um pouco de tudo, como quando abrimos a gaveta de um móvel velho e achamos misturadas, relíquias que se associam ao prazer ou ao infortúnio. Digamos que tendo recebido o encargo de construir um objeto significativo, abro a gaveta, a viro sobre a mesa e começo a procurar e examinar os resíduos mais sugestivos, para depois os organizar com uma ordem própria, que não é a da reportagem, nem a do estudo, nem a da autobiografia, mas o que me parece mais próximo dos meus afetos e das minhas inclinações artísticas.

Leio e releio esta passagem saeriana e me flagro recostada em uma saborosa identificação – porque me percebo também diante deste "cajón viejo" enquanto procuro um modo de tecer este Prólogo. Tenho comigo, ao lado de tantos registros, o volume de minha tese. Já pronto – ou quase – à espera apenas deste Prólogo. Que, para mim, é como um lugar de recolhas. Assim vou reunindo os primeiros fios, as escolhas, o som do tear que me acompanhou por muitos anos, os interlocutores mais frequentes, suas vozes traduzindo-me, muitas vezes.

Lembro-me do pequenino livro de Proust *Sobre a leitura*[2] em que o escritor relata suas primeiras experiências de leitura, os livros preferidos, os aromas, as impressões e todas as considerações de leitor atento e encantado frente a determinados textos. Se eu pudesse, também contaria, demoradamente, muitas de minhas impressões. Contaria o diálogo suave e largo com Blanchot, o convívio antigo com Montaigne, as releituras de Barthes e Valèry, a mirada tímida em Foucault e Derrida, a escuta emocionada e melancólica de Primo Levi, o olhar imantado nos meridianos de Celan e no muro de Bartleby. O espanto e a profunda curiosidade diante de Agamben. Sem contar, evidentemente, os caminhos novos e velhos entre as muitas veredas claricianas.

Destes caminhos antigos, sigo um fio comum com minha pesquisa de mestrado, quando investiguei a presença de um método ensaístico na produção das crônicas clariceanas para o *Jornal do Brasil*[3], colhendo da produção do filósofo Michel de Montaigne e de seus comentadores, as chaves de leitura principais para minhas análises. Fui buscar, nesta linhagem ensaística, um modo de iluminar o gesto meditativo e a reflexão crítica fortemente presentes nos textos da autora, colocando em questão o lugar enunciativo do discurso e os manejos estilísticos da narrativa. Interessava-me

---

[2]*Sobre a Leitura* é a edição do prefácio que Proust escreve para sua tradução do livro *Sésame et les Lys*, de John Ruskin. PROUST, Marcel**. Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt, SP: Pontes, 4ed, 2003.

[3]Algumas destas crônicas estão recolhidas em **A Descoberta do Mundo**. Cf. LISPECTOR, 1992. RJ, Francisco Alves.

pensar os dois principais elementos fundadores do ensaio – a invenção do *eu* e a responsabilidade da forma – contaminando os procedimentos e as estratégias de narração clariceana em suas crônicas.

O estudo proposto no mestrado, portanto, entendeu esta produção de Clarice costurada por um forte rastro ensaístico, pois a voz do narrador cronista é também urdida entre a fricção do corpo ficcional com o corpo referencial, ponto central que aproxima ensaio e literatura.

Desse caminho percorrido, outra indagação emergiu: como pensar um método que é também ficção? Perguntava eu: se na base de todo método está um mapeamento, espécie de território determinado pelo qual se deve seguir, como caminhar em um território que é todo ele tecido por um método movente? Aliás, quanto mais o território da prosa clariceana se mostrava movediço, mais as relações ensaio-literatura ficavam evidentes, pois nos dois modos de narrar a lei formal é exatamente uma lei transgressora, reveladora de uma área de jogo na qual a preocupação com a forma, a densidade do pensamento e a invenção do *eu* se dissolvem e se aglutinam, incorporando um rastro meditativo e de intuito ético na raiz de sua escrita. Assim, por meio das fissuras que as pesquisas desta etapa traziam à tona fui desejando levar para o território dos romances também a pergunta norteadora do mestrado: na poética de Clarice há um método criativo que se deixa contaminar pelos traços do ensaísmo? Se for de fato possível dizer sim a esta questão, de que modo este traço ensaístico se manifesta em seu projeto poético e, mais pontualmente, em *A hora da estrela* (1977), último livro publicado por Clarice? Para esta primeira etapa justifico que a escolha por este texto se deu porque nele há uma costura ímpar na estruturação da escritura e porque, conforme defendo na parte analítica, seu manejo compositivo explora a construção de uma espécie de "prólogo estendido" no qual é possível identificar a fricção ensaio/ficção de forma particularmente densa. Postas estas questões, o caminho investigativo seguiu tecendo os argumentos para dentro e para fora do campo da teoria literária, fazendo dialogar a fortuna crítica clariciana com os estudos sobre o ensaio e suas singularidades.

Conforme fui avançando nas pesquisas, um novo campo de leitura foi surgindo - aquele trazido por um encontro muito significativo e surpreendente que abriu frestas no caminho investigativo. Meu encontro com três textos específicos (e com outros que deles derivaram): *Ideia da Prosa* (2012); *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)* (2008) e *Bartleby, uma escrita da potência* (2007)*,* ambos do pensador italiano Giorgio Agamben. Com este encontro, outra tese foi se costurando devagar na borda das primeiras propostas investigativas e foi trazendo um território novo, por onde eu não sabia se conseguiria caminhar sem às vezes me perder, tropeçar, ou recuar. Porque conversar com um pensamento em construção é apostar em desvios, é saber que determinados caminhos podem ser alterados, é pisar em chão movediço, sempre fresco, sobre o qual certos conceitos e determinados registros vão se solidificando aos poucos. Porque era preciso estriar ainda mais a conversa do chão teórico da crítica literária para o chão de outros saberes. Porque a leitura dos textos de Agamben exige agudeza, tempo e um olhar nada domesticado frente a antigas verdades da tradição histórica, filosófica e literária. Mas a sedução se fez. Outra visada crítica nascia. Assim o caminho do pensamento. Assim a trajetória de uma pesquisa.

A trança dos conceitos

Seguindo por chão movente, aproximei a problemática que seguia desde o mestrado – o traçado híbrido da poética de Clarice investigado à luz do método ensaístico - a duas novas frentes de relação: a problematização a partir dos paratextos que se inscrevem como espécies de enigmas nas margens de alguns textos claricianos e cujas presenças revelam muito do método ensaístico que roça sua ficção; a problematização da *potência de não* que se constrói na linguagem, bem como certa ideia de “morte da língua”[4] que Clarice

[4] Tais noções, dotadas de maior complexidade, terão sua explicitação desenvolvida nos capítulos seguintes.

reopera no modo de narrar de *A hora da estrela*, apontando para a presença de um tom testemunhal na modulação do narrador Rodrigo.

Por meio das fendas abertas por estas questões, me pus a reler os textos de Agamben. A princípio, voltei a *O que resta de Auschwitz, Homo Sacer III*. Numa sentada, como diria Poe. E (re)encontrei um largo incômodo. Não pelo tema difícil que sempre é o do Holocausto. Mas antes, e mais, pelos núcleos maiores que estão aí expostos – o problema da condição mais primordial do humano: o seu ter-lugar na língua; e a questão do testemunho vista como um ato de *auctor* e como lugar de convívio entre uma subjetivação e uma dessubjetivação. Toda essa relação me pôs frente a uma questão maior, pois Agamben parece perguntar: o que faz o ser humano constituir sua humanidade? E o que faz o ser humano ser destituído dela?

Surpreendentemente me deparei com um núcleo que frequenta toda a literatura de Clarice – sua relação com a palavra como constituinte de uma condição do humano. A palavra como lugar para se habitar[5]. Estou me referindo ao núcleo duro que a palavra determina - o lugar de posse, de abrigo, de existência para o humano. Daí que a leitura de *Ideia da Prosa* chegou como um par inspirador para pensar os traçados hermenêuticos da prosa de Clarice a partir de uma investigação que aponta não para fora, para o que a palavra poderia tocar além de si, mas aponta para dentro, para o que há na palavra em potência. Tal como afirma Barrento no prefácio à obra, *Ideia da Prosa* faz um caminho no qual “cada fragmento é movido pela consciência do trabalho vão do querer dizer/definir e aceita o desafio do Nome – nomeia, enigmaticamente, um objeto para lhe perseguir a Ideia”. (BARRENTO, apud AGANBEM, 2012, p.16) Aqui, “os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura auto referencialidade” (AGAMBEN, 2005, p. 12). Esta “ideia” reverbera na literatura clariceana que enuncia sempre uma dor colada ao gesto

[5]Quero acrescentar que outros estudos de Agamben também foram compondo minhas investigações, mas prefiro dizer que eles se apresentam aqui como espécies de leituras de dobra dentro destas leituras de borda, compondo o caudal deste rio.

da escrita, porque trabalha tocando este núcleo duro em seu pulsar mais primeiro – sua in-fância[6] que lhe impõe uma negatividade essencial.

Seguindo estas reflexões, cheguei à outra leitura de Agamben, agora sobre Bartleby, o escrivão de Melville[7]. Neste texto, outra linha de força para minha pesquisa se apresentou: a investigação sobre a potência agora a partir da clássica fórmula bartlebyana "I would prefer not to", surgia como uma espécie de reverberação de certo tom presente na voz do narrador Rodrigo S.M., de *A hora da estrela*, *corpus* determinante desta pesquisa de doutoramento.

A partir destas leituras, portanto, fez-se um trabalho de recomeço - era preciso reoperar conceitos, reorganizar recortes, estruturar novas hipóteses e incorporar as "leituras de borda" (como vou nomear minhas leituras de Agamben e de certos autores diretamente ligados a ele) que provocavam outros caminhos interpretativos, às leituras centrais. Mas quais eram as leituras centrais? Montaigne e comentadores desta linhagem ensaística – Starobinski, Luis Costa Lima, Adorno, Lukács, Birchal -; Blanchot, Barthes, Valéry, um tanto de Walter Benjamin, um tantinho de Foucault e todo um caudal da fortuna crítica clariceana - sobretudo o diálogo com Benedito Nunes, Vilma Arêas, Yudith Rosenbaum, Carlos Mendes de Sousa, Gilberto Martins, Ligia Chiappini, Maria Lucia Homem. Agora olho novamente para meu "cajón viejo" e recolho esta inspiradora e sábia afirmativa de um poeta-filósofo, ou de um filósofo-poeta:

> Pensar poeticamente (pelo menos, o que aqui se chama de poeticamente) pode ser tarefa dos poetas, mas é também dos filósofos, que, com aqueles, sulcam conjuntamente um leito de indelimitação para que novos fluxos, imprevisíveis, de múltiplos volumes e velocidades, possam correr. Nesse mundo em que tudo está em movimento, a linguagem que se desloca pela indelimitação entre o poético e o filosófico deve substituir em si mesma a força rígida, estrutural, do construtivismo por um fluidismo que lhe é inerente. (PUCHEAU, 2003)

---

[6] No capitulo III esclarecerei o conceito de in-fância em seu diálogo com a poética de Clarice.

[7] Voltarei a esta personagem de Melville, também no capítulo III.

Que bela percepção a de Pucheau, que ensina esta “possível vizinhança de descoberta do pensamento” (PUCHEAU, 2003). Nesta vizinhança o espaço de troca entre os campos da teoria e da crítica literárias e o campo da filosofia foi se adensando e o primeiro gesto, para aclarar caminhos, foi selecionar conceitos nucleares, trazidos das leituras de Agamben, que conversavam diretamente com as linhas de força que eu estava desenvolvendo. Elegi, portanto, os seguintes conceitos como pilares desta nova conversação: potência de não, inoperosidade, contemporâneo, resto, testemunho, muçulmano, vida nua, estado de exceção. Aparentemente muitos e aparentemente distantes do que eu estava investigando, a tarefa era fiar estes conceitos “de borda” ao centro das problematizações. No correr da pesquisa aqui apresentada estes conceitos nortearão as análises, ora diluídos no corpo do texto, ora pontualmente marcados, a fim de deixar clara a filiação e a aderência ao tema abordado em determinado recorte interpretativo. Este o caminho que explico a seguir.

A identidade dos contrários

No capítulo I, “Clarice, a crítica e algumas negativas”, abordo a literatura de Clarice localizando-a em sua contemporaneidade e extraindo das estratégias compositivas as singularidades de sua produção em relação a seu presente. Sem pretender um recorte vertical de sua obra e da fortuna crítica a seu respeito seleciono, em diferentes momentos, um rastro, um índice, um registro estrutural que vá abrindo a leitura sobre a presença do gesto ensaístico em sua ficção. Localizada esta marca operativa, convido para a reflexão um pensamento meditativo, fragmentário, errático, que está na base do método ensaístico de Montaigne e que compõe um ritmo profundamente harmônico com a percepção estética de Clarice que, de saída, exige da crítica um novo olhar para receber sua narrativa descontínua e serpenteante. Aqui, a

construção do método ensaístico é a visada que abre caminho e arma os fios mais significativos para o desenvolvimento das análises seguintes.

No capítulo II, “Uma soleira para Clarice”, a investigação rastreia as escritas de borda, ou seja, os paratextos, tomando-os como linhas condutoras de uma voz crítica e meditativa nas margens da ficção clariceana. Apresento um sobrevoo por alguns paratextos da literatura universal, justificando as escolhas pelo fato desses textos, em certa medida, tocarem em pontos mais próximos daqueles que trato em relação aos textos de Clarice e, assim, lançarem pistas e caminhos para as reflexões que proponho mais adiante. Portanto, a aparente digressão ou desvio em torno do assunto que toca a essa tese, neste capítulo II, tem como finalidade compreender o procedimento narrativo clariciano, nomeado aqui, dentre outras maneiras, de uma “escrita de borda”, recurso amplamente utilizado pela autora em vários momentos de sua obra.

No caso específico de *A hora da estrela* – onde deságua a correnteza de nossa leitura no capítulo III – o expediente aqui analisado ganha estatuto privilegiado e, portanto, merece um entendimento em profundidade, dialogando com seus pares na tradição literária maior. Toda esta relação implica um gesto interpretativo para a análise daquilo que nomeio e entendo como “prólogo estendido” na estrutura de *A hora da estrela* – que se abre com os trezes títulos, atravessa a dedicatória e se estende por muitas páginas do texto central. Enfim, toda a investigação feita neste capítulo pode ser compreendida como um corpo-limiar, um lugar de soleira que dialoga com os “fatos antecedentes” apontados no capítulo I e com os registros posteriores, que serão explorados no capítulo seguinte.

No capítulo III, “*A hora da estrela*: o gesto, o testemunho”, todo o caudal de borda se encontra com o núcleo irradiador das grandes problemáticas apresentadas – o texto de *A hora da estrela*. Era momento de voltar a mirar meu “cajón viejo” e mapear os territórios a serem mais profundamente explorados.

Nesta etapa, um movimento de contra fluxo se manifestou, pois as leituras de borda, agora, invadiam o centro das reflexões e a voz aparentemente estrangeira de Agamben tornava-se mais familiar. Enquanto a análise crítica de *A hora da estrela* ganhava força, uma espécie de fricção de leitura me acompanhava – mais dos conceitos de inoperosidade e potência de não, somados aos conceitos de resto, testemunha, muçulmano, vida nua e estado de exceção iam se avizinhando e se tornando disparadores de relações muito profícuas. À luz destes conceitos a análise do *corpus* toma a cena e faz ver as relações anunciadas nos capítulos anteriores.

Defendo, pois, que em *A hora da estrela*, por meio do jogo de projeção autoral entre Clarice/Rodrigo, condutor do gesto meditativo, crítico e ensaístico costurado nas entrelinhas do texto, é possível escutar o rumor de um balbucio que insiste em trazer para a narrativa um tom testemunhal na modulação de Rodrigo. Macabéa, dobra desta projeção autoral, figuração de uma “vida nua” e de um “estado de exceção”, emergia entoando um canto quase anafórico, mas que tecia, com sua voz marginal, o tom mais agudo e central do texto clariciano. Estas, as questões que serão apontadas e esclarecidas na análise mais vertical.

Nesta altura, quero esclarecer uma escolha que indicia o caminho metodológico desta pesquisa. Refiro-me às notas de rodapé desta tese. Suponho uma possível questão referente a elas: afinal, por que tanto conteúdo alocado nas notas, se nelas estão ideias importantes e vitais para o texto central? Justifico. Desloquei muitas observações, leituras e interpretações para as notas a fim de que a corrente matricial corresse de forma mais límpida, destituída, por um momento, de possíveis derivações que sugerem atalhos de leituras, quando a análise precisa se concentrar no *corpus* escolhido.

Tenho claro que esse rio que corre sob as teses centrais poderiam render novos estudos, abrindo-se em múltiplos afluentes e saberes. Para manter o tronco da árvore mais visível, “ocultei revelando” nas notas suas raízes e galhos. Por isso, elegi alocar esse caudal como canto paralelo, às vezes oblíquo, às vezes adjacente, outras tantas opositivo, mas sempre em diálogo com o fluxo principal.

Incorporo, pois, este gesto de borda ao texto central, e nele deixo correr as relíquias de meu “cajón viejo” a fim de que nesta dobra se desenhe uma conversa infinita ou ao menos profícua para novas miradas.

CAPÍTULO I

CLARICE, A CRÍTICA E ALGUMAS NEGATIVAS

Crítica significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender.

Giorgio Agamben

1.1. Clarice, a literatura e um estranho rumor

Um território movente. Fluido. São ruas, bondes, máquina escrevendo, feridas expostas, baratas, cego, nordestina, restos de carnaval, mar, empregadas domésticas, clandestinidades. E mais uma lista vasta se pudesse preencher páginas e páginas com as imagens que o universo da literatura de Clarice Lispector acolhe.

Essas imagens formam um campo de analogias e relações múltiplas cujos traços marcam uma literatura feita mais de sugestões, possibilidades, do que de determinações. O narrar clariciano é muitas vezes poroso, diluído em um campo misturado de gêneros. Afinal, qual seu método de escrita? Aquele "que acontece", afirma a própria Clarice. A classificação de gêneros para sua ficção? Híbrida – contos se tornam crônicas, crônicas aparecem como partes de romances, entrevistas revelam pequenas meditações filosóficas, romances entoam uma voz ensaística[8]. Daí sua literatura apontar a

> [...] presença forte de um discurso que é positivamente marcado por forças desterritorializadoras. Por isso Clarice faz uma literatura que, escapando à 'ficção propriamente dita', se afirma numa zona intervalar (entre a ficção e o ensaio, entre a narratividade e o lirismo...)" (SOUSA, 2011, p.593).

[8]Sobre este hibridismo na poética de Clarice quero trazer uma observação de Ferreira Gullar que parece bastante contrária ao que afirmo. Creio não ser arriscado dizer que a interpretação de Gullar não foi feliz e beira certa ingenuidade ao falar de divisão de gêneros e, sobretudo, que os contos de Clarice seriam, interpreto, uma espécie de retrato do gênero literário conto. Para as discussões que faço no decorrer deste capítulo I este debate me parece importante. Cito Gullar: " A experiência literária de Clarice Lispector, de tão complexa que é, tem que ser vista em vários níveis que se opõem, se completam. Por exemplo, a Clarice contista, na maioria das vezes, difere da Clarice romancista, porque aquela, contraditoriamente, narra mais que esta, e mais explicitamente. Enquanto, nos contos, se não nos conta uma história, narra-nos um episódio, um fato determinado; nos romances, proporcionalmente, os acontecimentos são poucos e a autora mais pensa, analisa, especula, indaga ou questiona, do que narra.[...] Nos romances, as coisas se passam de outro modo. O conto é literatura, um gênero literário, mas o romance, no caso de Clarice, não quer sê-lo. Se é literatura, o é de um modo extremo, no limite, quase não o sendo, porque nele, ainda que conte uma história, o que busca é o pretexto para tudo questionar, roçando a fímbria ardente do não-dito."(p. 32) Cf. GULLAR, 2007.

Este hibridismo mostra, claro, uma estratégia compositiva que atravessa toda a sua produção e acaba sendo uma das mais fundamentais singularidades da sua poética. Vilma Arêas esclarece:

> (...) julgo não haver dúvida de que as estratégias textuais utilizadas pela escritora em toda a sua obra são basicamente as mesmas: textos fragmentados, mesmo quando escritos a fio, muitas vezes revelando um surpreendente inacabamento ou indiferença a composições rematadas. 'Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão', escreve na Introdução a 'Fundo de Gaveta'. Além disso, em todos os seus tetos, os dilemas existenciais, sempre presentes, não são enfrentados de forma categórica; há a mesma dificuldade em fornecer respostas ('não sei' é a entrega maior, afirma), e em muitas histórias, personagens ou cenas são antes únicos do que típicos – o contrário do que se espera de certa produção infantil e dos contos de fadas. O deslizamento dos textos de um livro para o outro, em parte pela obrigatoriedade da produção sistemática, faz com que esses traços de composição se percam às vezes numa vaga arbitrariedade. (ARÊAS, 2005, p. 114)

Estas estratégias textuais que incorporam o inacabamento, o transitório e aquilo que parece ser imprevisível, fazem ecoar um ritmo especulativo por toda a literatura de Clarice. Desde a publicação de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1944), a ficção de Clarice assume uma posição refratária ao que se produzia na época – marcadamente ainda uma literatura neorrealista-; sua posição em contramão apresentava um espaço discursivo de indagação e incompletude próprio àquele de uma literatura que se posiciona de forma particularmente lúcida em relação à radicalidade formal da palavra e com um campo de alcance muito mais amplo do que aquele praticado pela literatura neorrealista ou regionalista[9]. Sobre esta consciência do trabalho com a linguagem, Benedito Nunes afirma que "a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema de expressão e da comunicação." (NUNES, 1969, p. 130).

---

[9] Refiro-me, por exemplo, a uma literatura que surgia no cenário da produção nacional experimentando as estratégias de certo realismo psicológico, de ótica subjetiva e intimista, como o caso de Cornélio Pena (1896-1958) e Lucio Cardoso (1912-1968).

É importante lembrar que a produção de Clarice, junto a de Guimarães Rosa (1908-1967) atravessa um período de formação da crítica literária brasileira[10] saindo dos argumentos mais impressionistas da crítica de rodapé para entrar na instauração da crítica universitária que traz para as análises um maior rigor metodológico e interpretativo. Assim, no contexto intelectual dos anos 40 e 50:

> O que se inicia é uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária. A 'carteira de habilitação' em meados dos anos 40 não é mais a mesma das primeiras décadas deste século [XX]. E parece haver um tipo de intelectual cuja figura não cabe mais nas funções, até então supervalorizadas, do jornalista, do crítico-cronista. (...) Anunciava-se então a crescente perda de poder desse intelectual sem especialidade, deste 'leitor-que-sabe-tudo', que dominava o jornalismo literário. Em prol de um outro modelo, universitário, de crítico. (SUSSEKIND, 1993, p. 15-16)

Em torno da literatura de Clarice, por conta da recepção de *Perto do coração selvagem*, Álvaro Lins e Antônio Candido mostram a oposição exposta por Sussekind. Álvaro Lins, grande representante da crítica jornalística, denuncia no próprio título de seu artigo o tipo de leitura que faz do texto clariciano. Em "A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector", Lins atribui certo comportamento feminino ao romance, reconhece-o como um romance original para a literatura brasileira, mas não para a literatura universal e, sem negar a voz de sua crítica impressionista, afirma sobre a estrutura de *Perto do*

---

[10] Esclareço que não farei um passeio pela fortuna crítica que exaustivamente observou e analisou a literatura de Clarice nos primeiros anos de suas publicações, pois não creio pertinente ao recorte analítico que me proponho a fazer neste trabalho. Há estudos cuidadosos e verticais sobre esta crítica, como todo o Capítulo I de **A escritura de Clarice Lispector** (1979), da crítica Olga de Sá, cujo estudo primoroso localiza e abre um panorama rico de debate entre os primeiros críticos que receberam a ficção de Clarice. Berta Waldman, de forma mais sintética, mas não por isso imprecisa, em seu **A Paixão segundo C.L**.(1992), traz também um apanhado sobre esta crítica. Carlos Mendes de Sousa, em seu largo estudo **Figuras da Escrita** (2011) oferece uma boa parte de reflexão sobre algumas leituras críticas em torno da obra da autora. Leituras sobre a vida de Clarice e suas possíveis relações com a obra, o leitor tem o clássico estudo de Nadia B. Gotlib **Clarice, uma vida que se conta**(1995) e, mais recentemente, a biografia de Benjamin Moser **Clarice,**(2009) bastante alinhavada à luz das questões judaicas na obra da autora. Editado em 2013, temos também um livrinho que leio como uma espécie de conversa ao *pé-do-ouvido*, no qual podemos encontrar um apanhado afetivo e curioso sobre a autora e a mulher Clarice a partir do olhar dos amigos Affonso Romano de Santana e Marina Colassanti, intitulado **Com Clarice** (2013). Cf. referências bibliográficas.

coração selvagem que “estava incompleta e inacabada como obra de ficção.” (LINS,1963, p.188) Este tipo de leitura, na verdade, continuava a prestar um desserviço à crítica literária pois assinava, ainda, uma análise calcada em um modelo de romance clássico realista, que trazia um enredo/tempo/espaço/personagem não fragmentados, além de incluir Clarice como romancista de uma lírica narcisista feminina por dar ênfase ao “eu”, por isso, a dificuldade em reconhecer o vanguardismo da obra. Já Antônio Candido, em seu clássico ensaio “No raiar de Clarice Lispector”[11] esboça, por meio de um rigor metodológico e analítico, o elogio à singular força de uma narrativa de exceção nas letras brasileiras da época, que marcava uma “tentativa impressionante para elevar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério.” Também Sergio Milliet, em seu *Diário Crítico*, esboça a surpresa positiva da leitura da obra clariceana por encontrar nela “uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha com originalidade a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente”. (MILLIET, 1945, p. 30)

Interessante percebermos que a crítica que conhece seu fazer como uma segunda voz – espécie de canto paralelo ao texto ficcional – ilumina a escritura e preenche os espaços, às vezes menos frequentados pelo leitor mais desavisado, de percepções argutas e reveladoras. Infelizmente nem sempre é assim, pois há discursos críticos que acinzentam os textos, os engessam e

---

[11]CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 125-131. Aqui acrescento informações que julgo preciosas, esclarecidas por João Camilo Pena, a respeito deste “episódio”, contextualizando a leitura de Candido e seu encontro com a literatura de Clarice. Cito: “A resenha de Candido contém, em sua primeira parte, um diagnóstico terrível sobre o caráter tributário da literatura brasileira e portuguesa, escrito na mesma veia de ‘A Elegia de Abril’ de Mário de Andrade, publicada originalmente na revista *Clima*, organizada pela geração de Candido, em 1941 (ANDRADE, Mário. ‘A Elegia de Abril’. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, 5ª edição). A resenha, originalmente publicada em duas partes na *Folha da Manhã*, aparece na íntegra na primeira edição de *Brigada Ligeira*, de 1945, com o título de ‘Tentativa de renovação’, mas terá em seguida a primeira parte elidida nas edições subsequentes, publicada sob o título de ‘No raiar de Clarice Lispector’, em *Vários escritos* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, 2ª edição). Candido explica que a parte republicada é a que considera ‘aproveitável’ da primeira edição (*idem*, p. 7). Na reedição de *Brigada Ligeira*, de 2004, a resenha é restituída em sua integridade. Candido num segundo momento recua, portanto, em seu juízo inicial particularmente violento contra a literatura brasileira, e a língua portuguesa em geral, segundo ele, não suficientemente polidas por uma escrita de alto nível. É nesse contexto que Clarice aparece ao crítico, no raiar de sua carreira como tal, uma resposta à altura ao ‘ramerrão’—a expressão é de Candido- de nossas letras.” (PENA, cópia cedida pelo autor)

demonstram uma dificuldade imensa de escutá-los e percebê-los[12]. Sobra sempre um lugar no qual nossa leitura duvida do texto, indaga se a crítica realmente enxerga o que o texto constrói, se sua demanda é costurar mais fios ao que se fia na ficção, ou cortar aqueles que não consegue compreender e os julga descartáveis, como adornos de borda. Mas, se temos sorte, o movimento da palavra crítica costura-se à palavra ficcional entoando um canto fluido que nos ajuda a ouvir certos rumores não percebidos, a olhar certas cenas quase não vistas e compõe, junto ao texto ficcional, outro bailado num corpo duplo entre o pensar e o fazer literatura. Este modo do fazer crítico, é claro, é marca de uma crítica não hierárquica, não idealista, que admite o deslocamento e a movência das fronteiras entre crítica e escritura. Para Leyla Perrone a crítica tradicional, na modernidade

> [...] se torna impossível, simplesmente porque o antigo objeto, ao qual seus conceitos e métodos estavam mais ou menos adequados, deixou de existir. Ela se vê então constrangida a uma mudança radical, sob pena de se constituir como um discurso inócuo e retardatário, tão museológico quanto os "monumentos da literatura" aos quais ela ainda se aplicaria; um discurso que tentaria, inutilmente, reduzir o texto às categorias que serviam à leitura e à interpretação das antigas obras literárias. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 19-20)

E é o campo desta crítica não tradicional que a literatura de Clarice convoca, uma crítica que dialetize com a escrita na mesma proporção em que a investigue, fazendo atritarem-se o universo da criação e da própria crítica num campo estético questionador do mundo e da linguagem. Este campo estético aponta claramente que seu território criativo, movendo-se por contos, romances, crônicas, entrevistas é, antes de tudo, o experimento com a linguagem. Se o sujeito humano é o centro de inúmeras inquietações presentes na literatura de Clarice, é a palavra, a língua – gesto que faz este sujeito, aliás,

---

[12] Em um fala certeira, Neiva Pitta Kadota observa: "A inovação operada por Clarice, ao organizar a estrutura narrativa, uma narrativa descontínua, fragmentada, que não caminha porque não interessada no factual, provocou em alguns críticos de suas primeiras obras uma reação pouco positiva. Escritora subjetiva, afirmaram alguns; escritora intimista, classificaram outros, por talvez não terem captado a polissemia existente em seu discurso poético." (KADOTA, 1997, p. 19).

assinar sua singularidade no mundo - seu núcleo maior. É deste lugar que sua literatura fala, do lugar da língua como experimento de linguagem, em que as relações entre signo e representação, natureza e cultura, voz e discurso, silêncio e enunciação, se estabelecem mais por meio de uma negatividade do que por meio de uma identidade. Podemos perguntar, talvez: afinal o que fala na obra clariciana quando não fala apenas a ficção?

Se pensarmos no conjunto da obra clariciana é possível reconhecermos, em diferentes tipos de texto, estratégias que incorporam uma dissolução das instâncias narrativas, certo inacabamento do enredo e um gesto intransitivo do signo que vem atrelado a uma enunciação consciente do que a palavra alcança e não alcança. Sempre com um gesto provocador, sua literatura estica o campo estético feito chão movente e incorpora em suas fissuras estas estilhas meditativas. A literatura de Clarice não escreve sobre os temas do mundo sem antes inscrevê-los no limite de sua palavra; há em seus textos uma crítica que sai das camadas mais profundas, movendo-se no interior do jogo escritural, adensada ao enredo, tecida na forma – aqui o elemento meditativo anuncia a potência crítica dentro de sua ficção.

Clarice toma uma clara posição em relação ao seu presente, distanciando-se dele - sua literatura abria um espaço para a palavra mais do que para os fatos, para mergulhar lá onde a ficção roça o pensamento, lá onde a prosa deseja ser poesia, lá onde a invenção se veste de crítica e dá a ver uma percepção de literatura que se faz de uma “contra-palavra, é a palavra que faz romper o arame, a palavra que já não se curva diante dos ‘cavalos de parada nem dos pilares da História’, é um ato de liberdade. É um passo.” (CELAN,1996, p. 45). É por meio desta “contra-palavra” que Clarice marca sua diferença e sua *manière du dire* acentua um deslocamento, um incômodo, uma perturbação para aquele que a lê.

Esta condição assinala, portanto, a distância do texto clariciano em relação aos textos que frequentavam a literatura brasileira na época, mostrando que a autora não estava preocupada em fazer qualquer tipo de concessão ao gosto de um público que esperava uma estrutura menos caleidoscópica e certamente menos fragmentada e imprevisível. Como bem

observou Carlos Mendes de Sousa, Clarice “incorpora muito rigorosamente a lição de Mário de Andrade quando este proclamava o ‘direito permanente à pesquisa estética’. (SOUSA, 2011, p. 100) Aliás, que outro desejo, senão este, de experimentação, nos revela a personagem Joana?

> Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade, são essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o... Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. (LISPECTOR, 1986, p. 59)

É no caminho deste desejo “que ainda não tem nome” que Clarice constrói sua poética, uma poética que garante mais a inacessibilidade do objeto do que seu encontro com ele. Assim teremos, por toda a obra da autora, o campo meditativo ocupando o campo fabular; Benedito Nunes afirmou que na literatura clariciana “estamos diante de uma ficção que pensa, de uma ficção indagadora, reflexiva, a que não falta, como em toda grande literatura, um intuito de conhecimento” (NUNES, 2009, p.222)[13]. Este “intuito de conhecimento” traz para a narrativa muitas inquietações - o questionamento sobre o gesto do autor, a indagação sobre a própria escrita, as problematizações acerca das possibilidades ou não de narrar – e serão constantes em inúmeras manifestações literárias do século XX[14]. Interessante lembrar que muitos escritores, fora de suas assinaturas no universo da ficção, irão também produzir estudos críticos, como Julio Cortázar, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Juan José Saer, Ricardo Piglia, T.S.Eliot, Ezra Pound, Paul Valéry

---

[13]Importante ressaltar que Benedito Nunes aprofundou seus estudos sobre a obra de Clarice a partir da visada filosófica e existencialista, trabalhando geralmente a partir de temáticas como a angústia, a náusea, as inquietações humanas, pensadas invariavelmente à luz da filosofia.

[14]À título de informação, lembro uma reflexão de Jacques Rancière, em seu ensaio **As Desventuras do Pensamento Crítico**, polemiza, em intrigantes reflexões, a tradição do pensamento crítico – a partir de um recorte sobre a crítica manifesta nas artes visuais, elegendo o exemplo de algumas fotomontagens para polemizar sobre a crítica. Rancière verifica que a tradição do pensamento crítico está morta, mas sua posição é a de quem acredita ainda no lugar da crítica e defende que os conceitos que definiram a tradição crítica estão por aí, mesmo que no espaço de sua negação. Afirma o pensador francês que “Só se considerarmos a persistência do seu contexto e a inversão do seu sentido e função é que podemos ter esperança de alcançar uma verdadeira crítica da crítica.” (RANCIÈRE, 2009, p. 80)

e, em território nacional, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Haroldo de Campos, por exemplo[15].

Todavia, ao contrário dos exemplos citados, Clarice não produziu obra crítica paralela à sua ficção. O único texto que temos como registro de sua meditação teórico-crítica sobre a literatura, fora de sua ficção, é uma conferência lida pela autora em um congresso em Austin, intitulada "Literatura de Vanguarda no Brasil"[16]. Neste texto, a autora tece considerações sobre a produção brasileira de vanguarda, questiona determinados modos de composição poética, estabelece relações entre forma/conteúdo, busca situar o lugar da literatura de seu tempo problematizando a palavra "vanguarda", analisa alguns aspectos da produção poética de Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, num texto que a mostra como leitora, escritora e, em menor grau, como crítica. Mas a conferência revela que Clarice desenvolve suas meditações com a destreza de quem, apesar de transitar por um espaço que lhe é alheio – o da crítica literária –, problematiza a responsabilidade da forma, a construção e os manejos da palavra na criação poética, enquanto tece suas percepções. Cito um trecho:

> Bem sei que usar divisão de fundo e forma é possivelmente, às vezes, hipótese de trabalho, instrumento para estudo. Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda então seria inovação de forma? Mas a inovação de forma podia então implicar em conteúdo ou fundo antigo? Mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma? Que fio de cabelo é esse que existiria anteriormente ao próprio fio de cabelo? Qual é a existência que é anterior à existência? (LISPECTOR, 2005, pág. 38)

---

[15]Ainda em seu clássico estudo sobre os escritores-críticos do século XX, Leyla Perrone-Moisés traça um panorama sobre o perfil dos escritores-críticos problematizando as concepções do fazer literário. Comenta Leyla Perrone: "O exercício intensivo da atividade critica pelos escritores é uma característica da modernidade. O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação." Este mal estar de avaliação, no caso da obra clariciana, se manifesta continuamente em seu gesto escritural e é intrínseco ao seu modo de perceber e pensar a literatura.

[16] Esta conferência clariciana, originalmente elaborada para o congresso em Austin, foi usada diversas outras vezes pela autora, como um texto-coringa, de onde ela extraia e, ao mesmo tempo, resumia suas principais concepções sobre literatura – aquelas declaradas aí, sublinhe-se.

Para Carlos Mendes Sousa nota-se no texto clariciano “o esforço na construção desse alinhavo e o tom vacilante de quem sabe que está a pisar um terreno com insegurança – o da teoria e da metodologia dos estudos literários.” (SOUSA, 2011, p.507) Sabemos que Clarice evitou[17], por toda a vida, discussões ou comentários a respeito daquilo que escrevia, lia ou deixava de ler e afirmava ser apenas uma dona de casa que nascera incumbida de escrever, mais nada. Uma espécie forjada de “estética do não” aparece em muitos momentos de sua prosa, a recusa à atmosfera de literatura ou de crítica pretende esvaziar sua figura de escritora consciente do gesto autoral, mas sua literatura muitas vezes diz o contrário. E algumas falas da autora também. Até uma carta para o marido Maury Gurgel Valente ela colore com sua percepção estética:

> Como vai benzinho? Como vão tuas mãos? Escreva-me, bem. Quando se trata de apaziguar os outros, transformo-me subitamente numa grande fonte de serenidade. E eu mesma bebo dessa fonte. Estou sendo literária? Juro, faço o possível para mergulhar bem fundo dentro de mim e retirar belas coisas simples [...] (Lispector, 2002, p.17)

Para Clarice, tudo é matéria de ficção – é como se seu encontro com a vida estivesse sempre esbarrando na experiência estética. Sua palavra constrói esferas meditativas muitas vezes surpreendentes, que emergem das cenas mais banais, como da carta citada acima, da entrevista que faz com alguma celebridade, de um filme de Bergman, da dor de tirar os pontos da mão queimada. Creio que Clarice, um pouco como Borges, percebe a vida colada ao fato estético:

> A música, os estados de felicidade, a mitologia, as caras trabalhadas pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou disseram algo que não deveríamos ter

[17] Para lembrar um curioso episódio, na crônica “Por trás da devoção”, Clarice fala da atmosfera de literatura que gostava de evitar. Referindo-se a sua empregada Aninha, que lhe havia pedido emprestado um livro de sua autoria, Clarice relata “Já que eu não queria lhe dar livro meu para ler, pois não desejava 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 mesmo era de ler um livro seu.’ É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra pueril.” (LISPECTOR, 1992, p. 45)

> perdido, ou estão para dizer algo; esta iminência de revelação, que não se produz, é, talvez, o fato estético. Foi isso o que sempre ensinei, limitando-me ao fato estético, que não precisa de definição. O fato estético é algo tão evidente, imediato e indefinível quanto o amor, o gosto da fruta, a água. Sentimos a poesia como sentimos a presença de uma mulher, uma montanha ou uma baía. Se ela é sentida de imediato, por que diluí-la em outras palavras, que certamente serão mais frágeis do que nossos sentimentos? (BORGES, apud Santaella - p 181)

Desta fragilidade Clarice tinha consciência e este é um dos hiatos que ela percorre por toda sua obra. O que é, afinal, a literatura, para alguém que atravessou a vida escrevendo, e escrevendo muito? A imagem da máquina sobre o colo, a relação visceral com a palavra, a cena posta: Clarice vivendo a literatura sem desejar falar sobre ela. Clarice olhando o mundo, a vida que passa entre o mar, o Rio, Recife, Nápoles, Berna, Washington, atravessando-os com suas personagens, sua palavra, seu silêncio. Tocar nessa cartografia cujos territórios são sinuosos, cujos limiares vão se entrecruzando, é tarefa para um passeio sem roteiros; caminhada por um lugar onde a palavra, sempre, é sua busca mais legítima. E mesmo buscando ininterruptamente afastar de sua obra e de suas falas aquela atmosfera literária, é notório o papel formador da escrita em tudo que a autora escreve, e vive.

Mais um exemplo interessante sobre a importância do universo literário e do espaço que ele ocupa em sua relação com o mundo está em uma crônica datada de 21 de fevereiro de 1970, quando Clarice conversa com um crítico a respeito do livro *A cidade sitiada*. A crônica, intitulada “Carta Atrasada”, revela muito do processo crítico-criativo da autora e depõe contra a imagem que ela tanto queria preservar de si como autora que não pensa a literatura e nem gosta de falar sobre ela. Vale a pena uma passagem:

> CARTA ATRASADA
>
> Prezado senhor X,
>
> Encontrei uma crítica sua sobre um livro *A cidade sitiada*, só Deus sabe de quando, pois o recorte não tem data. Sua crítica é aguda e bem-feita. 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? (LISPECTOR, 1992, p. 289)

Por meio dos "olhos nublados do crítico" o que Clarice vai tornando visível? O aborrecimento com a crítica escoa na fina ironia clariciana, "olhos nublados" por motivos que não estão no texto significam que a escuta crítica não soube ouvir "os motivos maiores" do seu livro. E quais seriam estes motivos maiores? Clarice parece convocar o crítico a ler seu texto novamente, insinuando uma reflexão mais vertical sobre "as intenções" do livro. Este diálogo entre Clarice e a crítica revela sua extraordinária capacidade de problematizar certas leituras sobre sua obra por meio de uma quase "conversa fiada" nas páginas do *Jornal do Brasil.* Clarice expressa sua incompreensão a respeito da leitura do crítico e, em um lugar destituído da formalidade analítica, a escritora acaba alinhavando muito de sua percepção sobre a atividade artística e o território do juízo crítico. Não se trata apenas de colher na fala do crítico uma "cegueira", mas se trata, sobretudo, de perscrutar seu próprio fazer e sugerir, de certo modo, um olhar mais uma vez para aquilo que é a "intenção do livro". Ora, para uma autora que desejou, invariavelmente, manter em silêncio seu repertório de leitura[18], suas concepções de literatura, sua participação declarada a determinados juízos estéticos e a presença de certas falas denuncia um perfil totalmente contrário ao desejado.

Mais uma vez, numa crônica publicada no JB, a autora deixa escapar seu olhar sagaz enquanto sua enunciação é contaminada de leituras de um universo bastante comum à crítica literária:

---

[18] Dois estudos interessantes que mergulham na investigação sobre Clarice leitora são de IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 e PONTIERI, Regina Lucia. (org) **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

> DAR OS VERDADEIROS NOMES
> Copiei esse trecho de Pound, de um livro que é uma coletânea de artigos, organizada por Norman Holmes Pearson:
> - A traição das palavras começa, diz Pound, com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam.
> Ezra Pound gostava de citar a resposta dada por Confúcio à pergunta que lhe fizeram sobe o que primeiro lhe viria ao pensamento como programa de seu Governo, caso fosse escolhido para tal. A resposta foi objetiva, direta: "Chamar o povo e todas as coisas pelos seus nomes próprios e verdadeiros."
> Este também é o problema inicial de um artista, comenta Pearson. "Artistas são as antenas da raça", afirmou Pound. "A única coisa que você não deve fazer é supor que quando algo está errado com as artes, isso é um erro artístico somente. Quando um dado hormônio falha, isso deve tornar defeituoso o sistema inteiro." "A beleza é difícil", repete Pound em *Cantos.* (LISPECTOR, 1992, p. 493)

Clarice, leitora de Ezra Pound. Clarice flertando com o pensamento de um dos grandes escritores-críticos do século XX. A autora pondo a ver indagações também suas, de escritora de traço inquieto frente a esta palavra que "trai", mas toda esta lucidez acaba construindo um caminho angustiante em sua literatura[19]. Caminho crítico, dentro da ficção. Caminho feito de crise, dentro da vida. E a escolha clariciana ainda assim é a de atravessar neste caminho a vida e sua escritura. Deste modo, sua escritura pode ser entendida não só como aquela que "objetiva un determinado saber acerca del mundo, sino también como una escritura que da lugar al conocimiento de si mismo."

---

[19]Blanchot traz uma reflexão que dialoga de modo preciso com esta percepção clariciana sobre a criação ficcional. Cito: "O que torna possível a linguagem é o fato de ela tender a ser impossível. Portanto há nela, em todos os seus níveis, uma relação de contestação e de inquietação da qual não pode se libertar. Assim que alguma coisa é dita, outra coisa precisa ser dita. Em seguida, novamente algo diferente deve ainda ser dito para recuperar a tendênciade tudo o que é dito a se tornar definitivo, a penetrar no mundo imperturbável das coisas. Não existe repouso na contestação, que só pode se afirmar desmentindo-se- e muito menos no silêncio. A linguagem não pode se realizar no mutismo: calar-se é uma maneira de expressão cuja ilegitimidade nos lança de volta à palavra. Além disso, é no interior das palavras que este suicídio das palavras deve ser tentado, suicídio que obceca, mas não pode se realizar, que leva à tentação da página em branco, ou à loucura de uma palavra perdida na insignificância. Todas estas soluções são ilusórias. A crueldade da linguagem vem do fato de ela incessantemente evocar sua morte sem jamais poder morrer." (BLANCHOT, 2011, p. 30-31)

(Olmos, 2006, p.3)[20]. Assumindo sempre uma posição interrogativa diante da palavra, Clarice cobre sua literatura de uma borda espessa por onde escorrem as dimensões profundas da linguagem e do sujeito. Nesta borda se move um "rio sin orillas" dentro do qual a palavra clariciana mergulha banhando-se de tudo que é cadência, ritmo, movimento, fluxo, e emerge construindo uma literatura que incorpora a poesia, a indagação, a reflexão, enquanto alinhava sua prosa-pensamento[21].

É fato que grande parte da crítica sobre a obra clariciana toca na questão do conflito entre a palavra e o que irremediavelmente ela não pode dizer. Berta Waldman reflete: "É da natureza da palavra estar no lugar da coisa, distância que Clarice pretende eliminar. Por isso sua linguagem se contorce em malabarismos sintáticos, torna-se de tal modo elástica, plástica, expressiva e exuberante que pulsa como a vida." (WALDMAN, 1983, p.63) Esta escrita que se contorce desencadeia um movimento hermenêutico pronunciado

---

[20]Tradução "Objetiva um determinado saber sobre o mundo, mas também como uma escrita que propicia o conhecimento de si próprio."

[21] Sobre este traço indagativo Maria Lucia Homem (2012) dialoga com algumas nomeações da crítica a fim de problematizar a "performance linguageira" à luz do ensaio de Elena Losada Soler "Clarice Lispector: La palabra rigurosa", em que Soler investiga a questão da luta com as palavras na poética de Clarice e mira, no traço da escritora, uma espécie de fracasso e fadiga que apontam para uma escrita da espera da morte, ou coisa assim. É fato que personagens de Clarice, sobretudo o narrador Rodrigo, enunciam este cansaço: "Estou absolutamente cansado de literatura; somente a mudez me faz companhia. Se no entanto escrevo é porque não tenho mais nada a fazer no mundo enquanto espero a morte. A busca da palavra no escuro." (LISPECTOR, 1992) mas concordo com a leitura de Maria Lucia, que problematiza esta leitura do pessimismo e do fracasso indagando se não seriam estes índices justamente elementos fundadores da escrita clariciana. Cito Maria Lucia: "Um comentário sobre esse ponto – relativo à 'performance linguageira' na obra clariciana – merece destaque. Em geral, os críticos estão de acordo em identificar um movimento indagativo dessa ordem e , a fim de caracterizá-lo, utilizam expressões diversas, como o "drama" da linguagem (Benedito Nunes) ou sua "convulsão" (Gilberto Martins), ou ainda "linguagem do sadismo" (Yudith Rosenbaum). Soler, contudo, qualifica tal operação como um "fracasso", aliado a certo "pessimismo", como se Clarice, ou suas personagens, estivessem já fatigadas da atividade da escrita e se deixassem levar por ela, esperando a chegada da morte. Podemos, no entanto, perguntar: será inércia ou fadiga? Parece-nos, ao contrário, persistência no impossível. Pessimismo, só se for como um "ser adepto do que não é bom porque é inviável", que acaba sendo bastante ativo. É o estar cansada da literatura que a leva ao passo além, à tentativa de escrever o indizível [...] Temos maior proximidade com noções como o "drama" ou a "convulsão" da linguagem, que, por momentos, chamamos de "embate", pois, a nosso ver, o termo enquadra melhor a última produção clariciana. A partir daí, poderíamos questionar a existência de algum tipo de "fracasso", uma vez que Clarice nunca deixou de escrever, nem mesmo sobre esse suposto fracasso – que justamente no nível da enunciação (um dos mais reveladores, como nos ensina a psicanálise) desfaz essa postura.(31-32)". Concordo com esta lúcida reflexão de Maria Lucia, que sabe capturar na ficção de Clarice a borda de seu jogo e de suas trapaças linguageiras pondo a ver o essencial da enunciação clariceana.

por seus narradores e personagens e o território literário clariceano é lugar de tensão, de busca, de fracasso, de nova tentativa, de silêncios e de sussurros por onde a voz de Clarice emerge como se estivesse pronunciando outra língua, estrangeira àquela que referencializa, traduz, substitui, provocando o signo para fora de sua convenção.

Mas que língua é esta? A de uma prosa que em todo momento morre e renasce junto com a autora, permanecendo sempre colada a sua existência. Diz Clarice: "Eu escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio." (LISPECTOR, apud BORELLI, 1981, p. 24)[22] A de uma prosa que é também poesia. Que é, sobretudo, língua que se experimenta, matéria bruta, tal como diz o narrador Rodrigo: "Que não se esperem, então, estrela no que se segue: nada cintilará: trata-se de matéria opaca por sua própria natureza desprezível por todos. E que a esta história falta melodia contabile." (LISPECTOR, 1998, p. 16)

Aqui é interessante trazer uma expressão adotada por Carlos Mendes de Sousa para designar o manejo escritural de *A hora da estrela* e que podemos estender para muitos de outros textos claricianos. Expõe o crítico português:

> Procurando delimitar uma designação operatória falaremos em "texto exposto", para indicar o texto que deixa aparecer as fissuras, as costuras, os próprios restos incorporados, designação que reenviará também para o domínio de metadiscursividade e para o âmbito da enunciação que reflete o próprio fazer. Procurar-se-á ver como na obra é revelado o gesto da escrita, como esta se mostra em seus movimentos de elaboração. (SOUSA, 2011, p. 421)

A expressão "texto exposto", esclarece Carlos Mendes, é emprestada de um ensaio de Roberto Corrêa dos Santos que analisa o tracejar revelado e exposto da escrita, ou seja, lê-se o gesto do autor como aquele inscrito na

[22] Sobre esta relação entre a escrita e a vida, a impressão que tenho é que a afirmativa de Kafka "Sou apenas literatura e não posso nem quero ser outra coisa", poderia ter sido dita por Clarice. Cf. BLANCHOT, 2011, p. 20.

pausa, na reflexão, no afastamento, no silêncio, nas pistas enunciativas que mostram a relação do narrador com os movimentos de elaboração da escrita onde muitos vazios figuram revelando sentidos outros, dados a partir da porosidade que o texto da autora permite e daquilo que muitas vezes permanece como inexpresso – consciência revelada por Joana:

> É curioso como não sei dizer quem sou, pensa Joana. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto, como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo. (LISPECTOR, 1986, p.19)

Experimentada por Martin: "Que esperava com a mão pronta? Pois tinha uma experiência, tinha um lápis e um papel, tinha a intenção e o desejo. Ninguém nunca teve mais do que isto. No entanto, era o ato desamparado que ele jamais fizera" (LISPECTOR, s/d.,p.79). Gesto de G.H.:

> Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar,a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (LISPECTOR, 1998, p.175)

Que "ideia de prosa" lemos nestas passagens? O que significa "a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio?" Não seria talvez uma linguagem em seu "estado larval", de in-fância[23], aquela que tateia uma experiência potencial, de poder ser e não ser? Prosa que é também ensaio. Que é também crítica. Que é "ideia".

[23] Mais adiante esclarecerei, à luz de Agamben, o conceito de "in-fância" da língua.

1.2. Algumas ideias e uma prosa

No livro *Ideia da Prosa* (2012), Giorgio Agamben tece ideias muito provocativas a partir de conceitos que incansavelmente visitam reflexões filosóficas, literárias, estéticas, deslocando-os de seus saberes instituídos para lançá-los em um campo novo de reflexões, visitados por uma singular mirada conceitual. Mais uma vez, no belo prefácio ao livro o critico João Barrento acentua o tom a contrapelo, revelador de uma posição subversiva do filósofo italiano, afirmando que "Os blocos de pensamento que daí emergem como ilhas flutuantes, num processo contínuo de tensão-expansão, produzem o efeito final de um 'contínuo como um murmúrio'." (BARRENTO, apud AGAMBEN, 2012, p. 13).

Deste caminho de movência e fluidez quero colher três destas "ilhas" de pensamento, são elas: "Ideia da Prosa", "Ideia do Enigma" e "Ideia da Infância"[24], para pensar um pouco mais verticalmente a poética de Clarice Lispector. Esta seleção que faço se justifica por motivos muito pontuais: nos demais capítulos desta tese, o estudo proposto problematizará o diálogo entre literatura/ensaio, ou ficção e pensamento, analisando, portanto, um traçado híbrido na poética de Clarice; problematizará paratextos que se inscrevem como espécies de enigmas nas frinchas de alguns textos selecionados e cujas presenças revelam muito do método ensaístico que roça sua ficção; problematizará a potência de sim e de não que se constrói na linguagem, bem

[24]Sugiro a leitura do livro como uma provocação a nossas "verdades sagradas", pois há "ideias" que são postas em outros espaços, pensadas por outro viés que às vezes não nos acomoda bem diante da leitura e, justamente por isso, são convites para um passeio novo e uma percepção outra. Este movimento nos faz voltar aos textos – de ficção ou teóricos – com o olhar menos adaptado a eles, menos ordenado e mais receptivo a escutar outras possibilidades de leitura. Para ilustrar um pouco mais esta provocação agambeniana, cito um trecho que está no prólogo de *Ideia da Prosa*, assinado por Agamben, e nomeado, aliás, de Limiar: " O limite último que o pensamento pode atingir não é um ser, não é um lugar ou uma coisa, mesmo despojados de qualquer qualidade, mas a própria potência absoluta, a pura potência da própria representação: a tabuinha para escrever! Aquilo que até julgara pesar como o Uno, como o absolutamente Outro do pensamento, era, pelo contrário, apenas a matéria, apenas a potência do pensamento. E todo o longo volume que a mão do escriba tinha enchido de letras não era mais que a tentativa de representar aquela tábua perfeitamente rasa sobre a qual ainda não se escreveu nada. Por isso não conseguia levar a bom termo a obra: aquilo que não podia cessar de escrever era a imagem daquilo que nunca cessava de não se escrever." (AGAMBEN, 2012, p.23)

como certa ideia de “morte da língua” que Clarice reopera no modo de narrar de *A hora da estrela.*

No ensaio “Ideia da Prosa”, a versura[25] é o conceito escolhido por Agamben para provocar a discussão daquilo que distingue o gesto da prosa e o gesto da poesia, nomeado na tradição literária por *enjambement*. A verdade distintiva entre prosa e poesia, por meio da oposição entre limite métrico e limite sintático, no caso da poesia, e a impossibilidade desta oposição, no caso da prosa, é repensada por Agamben de forma iluminadora:

> O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano.(...) A versura, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Essa suspensão, essa sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. (AGAMBEN, 2012, pp. 31-32 - *grifo meu*)

Parece-me que assimilar esta leitura da versura significa incorporar uma leitura sobre o campo literário mais leal ao que a própria palavra poética significa. Agamben deflagra o “essencial hibridismo de todo discurso humano” e sua “Ideia da Prosa” mira, portanto, uma escrita cujo corpo acolhe diferentes gestos, como o poético, o narrativo, o meditativo, o dissertativo e cuja legitimidade investigativa sobre o exercício da linguagem faz derivar relevantes experimentos. Como vimos, desde sempre Clarice construiu a identidade de sua literatura valorizando um caráter híbrido e muitas vezes inclassificável – que, aliás, seria sempre muito melhor percebida se compreendida na dança

[25] Cito a explicação de Agamben sobre a Versura: “*Versura*: termo latino que designa o lugar em que o arado dá a voltano fim do campo. Existe um paralelismo com alguns sistemas de escrita antigos, nos quais as linhas correm alternadamente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, como acontecia na escrita grega antiga, na hitita ou também na escrita rúnica.Esse tipo de escrita é geralmente designado de escrita bustrofédica (do grego *bustrophedon*: o modo de virar os bois).” (30). Parece-me ideal esta imagem do arado que dá a volta no fim do campo compondo uma dança contínua de “quase” ruptura e relação como uma metáfora operativa de tudo daquilo que os textos de borda (os paratextos) sugerem.

orquestrada nesta “Ideia de Prosa”. E mais um pensamento dubitativo nos lança Agamben em “Ideia do Enigma”.

> A essência do enigma está no fato de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada, uma vez que a solução consiste precisamente em mostrar que o enigma não era mais que aparência. (...) é importante que a representação para (ou “pare”?) um instante antes da verdade; por isso só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade. (AGAMBEN, 1998, pp. 105-106)

O texto que aponta para este lugar de cesura - onde “só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade” - consegue preservar aquilo que é exatamente a essência do poético, a incorporação do inexpresso, do inapreensível, daquilo que precisa permanecer como enigma. O signo jamais se dá a ver plenamente, afinal, se o signo olhasse de frente a Medusa (a *doxa* de Barthes)[26], ele petrificaria – todo seu corpo estaria preenchido e inflado de certezas (frágeis, é certo, mas com uma capacidade ilusória incrível); não haveria demanda alguma, não haveria fenda, porosidade, sugestão – haveria apenas um corpo paralisado, abarrotado de todas as representações possíveis, imobilizado, sem apontar para um porvir onde houvesse dúvida, fratura, potencialidades. Este signo-Medusa é o signo sem enigma – onde a palavra poética jamais habitaria. Talvez por isso a pergunta levantada por Agamben de que se todos os signos tivessem sido preenchidos e todas as vontades tivessem sido proferidas

> (...) o que aconteceria com a vida dos homens sobre a Terra? ‘Os nossos problemas vitais’, dizes tu, ‘nem sequer aflorados teriam sido.’ Mas, supondo que tivéssemos ainda vontade de chorar ou de rir, por que coisa chamaríamos ou riríamos, que coisa poderiam saber esse choro ou esse riso, se, enquanto nós éramos prisioneiros da linguagem, eles não eram, não podiam ser mais do que a experiência, triste ou alegre, tragédia ou comédia, dos seus limites, da insuficiência da linguagem? No lugar onde a linguagem fosse perfeitamente acabada,

[26] Em Roland Barthes por Roland Barthes (s/d) o crítico francês, no verbete “Medusa”, esclarece: “ A Doxa é a opinião corrente, o sentido repetido, *como que casualmente*. É a Medusa: ela petrifica os que a olham. Isso quer dizer que ela é *evidente.*” (BARTHES, s/d.,p.131)

> perfeitamente delimitada, começaria o outro riso, o outro pranto da humanidade. (AGAMBEN, 2012, p. 109)

E que outro riso ou outro pranto seriam estes senão aqueles que emudeceriam a experiência da linguagem, a potência, os hiatos, o inexpresso? Que escritura viria daí? Que palavra poética corresponderia a este "perfeitamente delimitado e inacabado"? Nenhuma. O enigma da literatura está exatamente onde quase nada – ou nada – é decifrado, pois a relação da palavra é exatamente com o que está ausente nela. Não é este o gesto de Rodrigo?

Em "Ideia da Infância", a imagem que Agamben traz para a reflexão é a de uma salamandra albina: o *axolotl*[27]. Desta salamandra, que vive nas águas doces do México, Agamben colhe uma particularidade: a de "manter durante toda a vida características tipicamente lavares para um anfíbio, tais como a respiração branquial e a permanência exclusiva na água". (AGAMBEN, 2012, p. 89)

É este mote que o filósofo toca para trazer a questão da linguagem em seu estado de infância – ou seja, seu estado de *in-fans*, que é um estado de negatividade da língua, de uma não-fala – um estado não representativo, pura qualidade, experimentado em sua condição não determinada ainda por uma Lei. A condição de olhar o mundo por meio deste lugar da in-fância da linguagem implicaria a experimentá-lo sempre como um espanto, pois a

---

[27] Sobre a imagem do axolotl, remeto o leitor ao conto de Julio Cortázar "Axolote", em que o escritor narra sua experiência de horror e extrema estranheza frente a esta criatura. Em uma visita ao Jardin des Plantes, em Paris, Cortázar fica impressionadíssimo com o Axolotl e escreve um conto sobre este "encontro" com esta vida de características lavares que, segundo o escritor, projetava-se toda nele causando-lhe profundo espanto, intensa sedução e uma estranha experiência de espectralidade. Cito um trechinho deste conto incrível: "Hubo um tiempo en que yo pensaba mucho em los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy um axolotl." (CORTÁZAR, 2007, p. 161.)

Tradução "Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotl. Ia vê-los no aquário do Jardin des Plantes e ficava horas olhando-os, observando sua imobilidade, seus movimentos obscuros. Agora sou um axolotl."

articulação não se faz totalmente, é como se neste experimento o sujeito vivesse a possibilidade de contato com a própria "coisa", pois não haveria ainda uma rede simbólica atuando nesta relação. Ora, não é este tipo de relação que Macabéa experimenta com o mundo? Seu desejo (falhado) de se apropriar da língua não revela a sua permanência neste estado de in-fância que se projeta sobre o espaço de um logos (a rede simbólica, o mundo organizado), porém sem jamais conseguir incorporá-lo de fato?

As questões são várias e estas "ideias de prosa" colaboram de modo singular com o caminho de pesquisa que proponho seguir. Yudith Rosenbaum, pensando no que esta prosa pode ser para o contemporâneo, reflete:

> Seu legado para o nosso tempo estaria, talvez, na força do estranhamento como vislumbre do que escapa ao olhar anestesiado pelo excesso de familiaridade. E o inesperado surge quando a palavra, desnudada também de seus enredamentos falseadores, sussurra sua verdade em meio às pausas de tantos ruídos. (ROSENBAUM, 2002, p. 91.)

Qual é esta palavra que "sussurra sua verdade em meio às pausas"? Que ideia de prosa se tece nestas pausas? Não seria talvez a de uma prosa que tateia a experiência sempre potencial de ser também poesia, de ser também crítica, de ser também ensaio? Que prosa é esta, afinal? É por um híbrido caminho que ouço o rumor de um gesto ensaístico no interior da escrita clariciana como espécie de outra margem, sem espessura, onde os limites da própria língua são postos à prova na performance narrativa[28].

Se na pesquisa do mestrado investiguei a manifestação do gesto ensaístico na composição das crônicas claricianas (conforme pontuei na introdução deste trabalho), aqui quero me deter mais verticalmente nas singularidades deste método a fim de verificar se, de fato, posso entendê-lo como um método que contamina todo o projeto poético de Clarice Lispector. Os

[28]Empresto a expressão de um ensaio de Beatriz Sarlo em que a crítica pensa a literatura de Juan José Saer a partir deste ponto de vista. Cf. SARLO, B. "Saer, um original". Novos estudos 73, Novembro, 2005.

dois pontos nucleares constitutivos do ensaio – a invenção do *eu* e a responsabilidade da forma – são sempre o chão por onde transita a hipótese desta leitura. É aqui que a relação se faz. Antes de nos aproximarmos mais da cena ficcional de Clarice por esta visada, creio ser importante fazer uma pequena pausa a fim de ouvir o gesto ensaístico na pena de Michel de Montaigne para, ao final, traçar uma conversa mais direta entre Montaigne e Clarice.

1.3. Um fiozinho de lã

A consciência do narrar ocupa um lugar privilegiado na literatura de Clarice Lispector e nos *Ensaios* de Michel de Montaigne; pensar o lugar da palavra como acesso para um conhecimento e uma escuta de si e esboçar seu compromisso ético com a forma do dizer, enlaça esses fazeres/saberes - que dizem muito sobre o sujeito e sobre o discurso que constitui este sujeito. Estou, à primeira vista, falando de escritas que superficialmente não mostram nenhuma espécie de similitude, mas quando observadas sob camadas mais espessas, se conversam em voz e forma. Deste modo, a perspectiva que adoto aqui é de um ilusório deslocamento de um modo de investigação que acolhe as passagens.

Passarei algumas páginas abordando um território outro, o da filosofia, por meio de uma obra outra, a de Michel de Montaigne, distanciando-me, aparentemente, do objeto central do estudo aqui proposto – a literatura de Clarice Lispector e, especificamente, o texto de *A hora da estrela*. Escolho este caminho inspirada pelo método de excursão do qual nos fala Roland Barthes[29],

[29] Refiro-me à seguinte passagem, expressa em seu texto *Aula*, quando o crítico francês pensa o tipo de método que deseja para o seu ensino. Cito um trecho: " E eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a excursão. Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz." Cf.

cujo ritmo traça idas e vindas em torno de seu objeto. Este movimento do deslocar-se importa, sobretudo, porque instaura uma área de jogo e marca um lugar de onde se fala - que é aquele do limiar, de onde pergunto: afinal, o que são os *Ensaios* de Montaigne e o que eles contam sobre um determinado modo de narrar?[30] E, sobretudo, de que modo eles conversam com a ficção clariciana?

A proposta é fazer esta leitura à luz daquela "lógica imaginativa" que tão bem observou Valéry sobre o método de Leonardo da Vinci – aquele que pensa por analogias[31] e que faz da vigilância do pensamento um caminho incansável. De tal modo, este intervalo que sobrevoa o modo de perceber e pensar o mundo pelo olhar montaigneano aponta para um porvir que tem como objetivo investigar um gesto ensaístico de criação e de pensamento que corre no subsolo da poética de Clarice e, particularmente, de *A hora da estrela.*

1.4. O ensaio como escrita potencial

De saída, para pensar o ensaio é preciso voltar bons anos na história da filosofia a fim de olhar mais de perto o século XVI e a escrita de Michel de Montaigne (1533-1592) – pensador de seu tempo e sua cultura e responsável

---

BARTHES, 2010, pp. 43-44. Este ritmo tem uma afinidade direta com aquele do ensaio e, lembrando mais um modo de pensar que se veste deste ritmo, cito o método serpenteante de Paul Valéry. Sem dúvida estes modos do pensar se conversam e convergem - Augusto de Campos investiga a escritura de Valéry em **Paul Valéry: a serpente e o pensar** e nomeia o pensamento valeryano como um *serpensamento*, ou seja, aquele que faz voltas em torno de si mesmo, aquele cujo traçado é o do oroboros – o da serpente que engole o próprio rabo. Cf. CAMPOS, 2011.

[30] Jean Starobinski, em seu clássico ensaio **Montaigne em movimento**, traz a seguinte reflexão sobre o ensaio, que colhe de La Boétie: "tentativa que sabe por antecipação o que visa, mesmo ignorando se terá a força necessária para alcançá-lo." (p. 67). E, mais pra frente, lemos: "O ensaio, mais ainda, será a mobilização de um novo tipo de identificação: simpatia toda mental, compreensão das grandes almas do passado, admiração estudada pelos modelos da virtude. Mas ao mesmo tempo: consciência aguda de pertencer a uma 'fôrma' diferente, de não dispor das forças necessárias para passar da identificação intuitiva à imitação ativa. A partir daí o *eu* se percebe por sua distância e sua disparidade; e escolhe como tema de seu discurso essa diferença mesma."(p.68)Cf. STAROBINSKI, 1992.

[31]Cf. VALERY,1998.

pela elaboração de um método de escrita ao qual ele mesmo nomeou ensaio. Os *Ensaios*[32] tiveram sua primeira publicação em 1580 e sua edição final em 1592[33].

Em pleno período renascentista[34], quando o homem herdeiro do pensamento humanista, ao mesmo tempo em que aprende a ouvir e exercer suas potencialidades individuais também se percebe desamparado com as rupturas de antigas verdades absolutas, Montaigne se recolhe em sua biblioteca e se propõe escrever seus *Ensaios*. Vivenciando as tensões de uma época, Montaigne parece antecipar uma negativa ao pensamento cartesiano que ensinaria ao homem assegurar-se num "cogito logo sou" e afirmar e estabelecer sua relação com o mundo por meio de certezas e de referências individuais. É importante localizarmos estes valores contextuais, pois a escrita

[32]Importante informar que a elaboração dos *Ensaios* aparece como o exercício sobre a elaboração de uma falta – Montaigne perde o grande amigo Etienne de La Boétie, com quem mantém uma profunda amizade por quatro anos e confessa, em diferentes momentos de sua escrita, que escreve para suprir essa falta, a fim de consagrar a lembrança de La Boétie. Comenta Merleau–Ponty, em seu ensaio "Leitura de Montaigne" (MERLEAU-PONTY, 1991, p.p 221-236): "Muito longe de a amizade de La Boétie haver constituído um acidente em sua vida, pode-se dizer que Montaigne e o autor dos *Ensaios* nasceram dessa amizade, e que em suma, para ele, existir é existir diante do olhar do amigo." Há algumas controvérsias da crítica em relação à celebração da amizade de Montaigne e La Boétie como não sendo uma história real vivida na intensidade como a descreve Montaigne. Sobre este panorama e certo aprofundamento, a leitura de Birchal (2007), no capítulo III "'Sou eu mesmo a matéria de meu livro', a pintura de si", é bastante elucidativa.

[34] Luis Costa Lima (1993) faz uma referência importante ao contexto em que vive Montaigne e aos valores porvir também. Observa o crítico: "Não será próprio à pretensão de autonomia do eu a exigência de que algo, fora de seu circuito, permaneça estável? De modo mais direto: a autonomia reivindicada não tem por contraface um contorno estável? Ora, vindo antes de Descartes e praticamente desfazendo-se da concepção substancialista em que o cristianismo se aclimatara, onde poderia Montaigne encontrar um ponto de suporte para seu eu desgarrado? [...] O primado do eu põe em questão a vigência da Lei antiga, mesmo porque ela o excluía, e pressiona em favor do aparecimento de outra, que o previsse, reconhecesse e destacasse. Essa outra Lei começa, nos tempos modernos, a assumir a feição definida com Descartes e se plenificará com a primeira Crítica kantiana. Acusar Montaigne de despreocupar-se com o mundo para se ater à contemplação do próprio umbigo é fazer *tabula rasa* de questão bastante mais complexa."(pp.35-36). Também esclarecendo uma marcada diferença entre o pensamento cartesiano e montaigneano, Telma Birchal (2007) afirma: "Descartes meditou com Montaigne sobre a impossibilidade de definir e sobre a falência da definição como meio de conhecimento. No entanto, enquanto Descartes abandona o mundo das palavras e quer ficar só com as ideias, para a partir delas fundar o conhecimento, Montaigne se ocupa exatamente deste mundo à parte, o mundo enfeitiçador da linguagem, mostrando que, por jamais se livrarem delas, as ciências e a filosofia tornam-se auto-referentes." (p. 128) Cf. LIMA, 1993.

dos *Ensaios* se tece num oposto à "ilusão do sujeito que supõe pensar por si mesmo e sustentar sozinho sua existência."[35] (KEHL, 2009, p. 64.)

Montaigne afirma, inúmeras vezes, que a inconstância, a indeterminação, a passagem são os territórios pelos quais seus escritos transitam: "Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural." (MONTAIGNE, 1972, p. 372) Estamos diante de um gesto que põe à prova um método de escrita e uma maneira de enunciar experiências que solicita do leitor aprender a ler um método que é desvio, é invenção e que será o caminho mais legítimo para o conhecimento de si e a exploração do *eu*. Nos textos do filósofo francês é clara a relação estabelecida entre o *eu* que narra e a narrativa, de modo que há a evidência de um sujeito que se faz enquanto sua narração se faz. Montaigne afirma:

> Ao modelar sobre mim esta figura [o retrato que faço de mim em meu livro], tantas vezes tive de me ajustar e compor para transcrever-me que o molde se consolidou e de certa maneira formou a si mesmo. Ao pintar-me para outrem, pintei em mim cores mais nítidas do que eram as primeiras. Não fiz meu retrato mais do que meu livro me fez. (MONTAIGNE, 1972, p.27)

A fusão entre livro e autor desenvolve uma espécie de método que vai contando de maneira muito particular a percepção de si e da "humaine

---

[35]Pergunto se não é possível também pensarmos aqui na figura do "sujeito descentrado" que Macabéa representa. Claro, todo sujeito é descentrado, pois atravessa-lhe sempre a vida o recalque mas, no caso de Macabéa, parece que seu deslocamento é uma sobreposição da exclusão e alienação social frente à nossa dissociação neurótica comum – talvez seja Macabéa a radicalização do descentramento constitutivo do sujeito. Em um interessante ensaio chamado "O sujeito no discurso freudiano: a crítica da representação e o critério da diferença", o psicanalista Joel Birman esclarece que há duas concepções de sujeito, via psicanálise freudiana. A primeira concepção é a do sujeito centrado, entendido a partir da visão cartesiana do século XVII, identificado como um sujeito único cujo lugar do eu está no pensamento. A segunda concepção é a do sujeito descentrado, não constituído de uma unicidade e "formado", sobretudo, a partir de sua relação com o Outro e da mediação com o mundo por meio das pulsões. Macabéa, sem dúvida, aparece como contorno deste sujeito descentrado. Cf. BIRMAN, Joel. 1997.

condition" por meio de sua escrita. O tempo todo fica claro que Montaigne apresenta a si e aos objetos do mundo sem uma apreensão determinada ou conclusa, sua posição é daquele que elege a dúvida como potencial do seu pensamento ensaístico, pois que o espaço enunciativo de seus textos permite expor a indagação e a crítica como práticas essenciais. É importante ressaltar que a pintura de si trabalha com uma ideia mais de esvaziamento do que de preenchimento, a indeterminação é o caminho que erige tanto o sujeito quanto a linguagem que diz este sujeito. Deste modo, fica clara a experiência de um eu impreciso e a ocupação que Montaigne tem em relação ao gesto da escrita consciente de que toda representação é um possível, um esboço apenas, um apontar para aquilo que será sempre deriva e impermanência – daí que o método ensaístico vai se costurando de maneira muito similar àquele método de jogo barthesiano, ao qual me referi acima. Lembremos que este método tem a ver com o "teimar e o deslocar-se", ou seja, ao ocupar-se da escrita, o escritor se posiciona numa área de jogo na qual a fragmentação, a digressão, a excursão teimam em relação àquilo que seria determinação e completude. (BARTHES, 2004).

O que é mais interessante é que Barthes se refere ao método de jogo do território literário falando, portanto, do lugar da invenção – mas é exatamente esta a relação que nos interessa: compreender o que faz o ensaio flertar com a literatura. Diz Montaigne: "Todos somos retalhos, e de uma contextura tão informe e diversa que cada peça, cada momento faz seu jogo." (apud Birchal, 2007, p.126). Aqui temos novamente os domínios do campo ensaístico – desvio, jogo, peças, passagens, movimento. Ou estamos falando do campo literário? Nada parece se excluir. Como elucida Manuel da Costa Pinto:

> Se a 'frase poética explora, *en abîme*, os limites da ficcionalidade', o ensaio narra o mergulho no abismo da ficção – pois o ensaio conserva sempre a memória de seu desejo de contemplar o real, o mundo empírico, conferindo cores sombrias a sua resolução estética. O ensaio não é um gênero literário, mas é um 'gênero do intervalo' entre o ficcional e o não-ficcional, é um gênero da passagem – e, nesse sentido, a frase de Montaigne, 'Não pinto o ser, pinto a passagem', serve como um emblema do percurso que conduz da disposição de pensamento do ensaio para a dissolução em seu próprio movimento. (PINTO, 1998, p. 89)

Quando Costa Pinto afirma que o ensaio é um “gênero de passagem”, parece importante entender que o aspecto sensível ao ensaio é uma zona de limiar que acolhe formas híbridas e que se constitui, sobretudo, pela atitude antidogmática, pela concentração na subjetividade e pela criação de uma escrita não-metódica. (PINTO, 1998) Tudo isso nos coloca diante de um campo de pensamento no qual a atitude negativa aparece como força nuclear, inclusive se não perdermos de vista a época na qual está inserido Montaigne. Novamente no coração do gesto ensaístico está a plasticidade de um método escritural que antecipa uma negativa àquilo que dali a quinhentos anos a filosofia nomearia de ‘cogitocentrismo’[36] afinal, Montaigne, ao sublinhar “o andar confuso e cambaleante com que busca acompanhar seus variados objetos” (Checchia, 2012, p.22) nega a apreensão conclusa e as certezas dogmáticas e se põe, corajosa e generosamente, numa zona de indeterminação que o distancia de seu tempo por meio de um olhar crítico e de uma postura que o dissocia de seu presente – o que nos permite nomear Montaigne, talvez, de um filósofo da contemporaneidade:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

O trecho citado, do ensaio “O que é o contemporâneo”, do filósofo italiano Giorgio Agamben, traz uma questão importante: ser contemporâneo

[36]Checchia (2012) corrobora com esta leitura quando afirma: “Ainda que com algumas décadas a separá-los [Montaigne e Descartes], ambos fazem parte do contexto em que o eu se apresenta como ponto de partida de todo conhecimento, mas em sentidos divergentes: se Descartes faz desse eu um ponto de cisão radical com o corpo e a experiência, em busca de um Homem universal a partir do qual fundará sua Metafísica transcendental, Montaigne, ao contrário, mergulha o eu na instabilidade, na experiência, na contingência. (...) o contraste da forma ensaio com o discurso cartesiano se ancora justamente nas tendências contraditórias que nascem simultaneamente nos primórdios da Modernidade.” (CHECCHIA, 2012, p.p. 58-59)

significa tomar uma posição crítica em relação ao seu tempo a partir de um gesto que põe à prova a própria atualidade. A primeira referência trazida por Agamben é a relação que o contemporâneo tem com o intempestivo para apoiar-se na questão do distanciamento com o tempo presente, esclarecendo que ser contemporâneo não tem nada a ver com uma questão de temporalidade, mas está intrinsecamente ligado a uma tomada de atitude e a um modo de percepção. Em seguida o autor, ao evocar a figura do poeta (do escritor) para pensar o contemporâneo, elege o poema "O século", de Osip Mandelstam[37], por conta de duas singularidades muito expressivas: o título e a

[37] Primeiramente transcrevo o poema como citado na edição de *O que é o contemporâneo*? *E outros ensaios*, traduzido diretamente do italiano por Vinicius Nicastro Honesko. Depois, transcrevo outra tradução, de Carlos Felício da Silveira, direto do francês a partir da tradução de François Kérl. Esta tradução eu encontrei no livro de Alain Badiou, **O Século** (2007), citada no capítulo 2, intitulado "A besta". Neste capítulo, aliás, Badiou faz uma bela leitura do poema de Mandelstam interrogando o que é pensar o século, em que sentido um século pode ser considerado vivo, problematizando a radiografia deste século-fera, ou deste século besta que Mandelstam desenha em traços partidos e descontínuos. Justifico as duas citações porque entendo que a leitura das duas traduções alarga a concepção do pensamento sobre o conceito de século - e por extensão, aqui, de contemporâneo – e auxilia a reflexão que vou desenvolvendo. Cito a primeira tradução:

Meu século, minha fera, quem poderá
olhar-te dentro dos olhos
e soldar com o seu sangue
as vértebras de dois séculos?

Enquanto vive a criatura
deve levar as próprias vértebras,
os vagalhões brincam
com a invisível coluna vertebral.
Como delicada, infantil cartilagem
é o século neonato da terra.

Para liberar o século em cadeias
para dar início ao novo mundo
é preciso com a flauta reunir
os joelhos nodosos dos dias.

Mas está fraturado o teu dorso
meu estupendo e pobre século.
Com um sorriso insensato
como uma fera um tempo graciosa
tu te voltas para trás, fraca e cruel,
para contemplar as tuas pegadas.

Cito a segunda tradução:

Século meu, besta minha, quem poderá
mergulhar os olhos em tuas pupilas

imagem de um século fera, que possui as vértebras quebradas. O título do poema, pensado em sua língua original, o russo, significa também época (vek), ou seja, para além da relação do século, estabelece-se uma relação com a sua contemporaneidade; conforme escreve Mandelstam: “Mas está fraturado o teu dorso/meu estupendo e pobre século./Com um sorriso insensato/como uma fera um tempo graciosa/tu te voltas para trás, fraca e cruel,/para contemplar as tuas pegadas.” A solicitação de Agamben para pensar o contemporâneo parece ser a de um posicionamento que marca um lugar de onde se pensa e se fala deste tempo presente: o lugar da fratura, de onde o sujeito que olha seu tempo sabe que não o pode alcançar. Ter esta consciência é ter um gesto fortemente crítico e questionador de seu presente. Completa Agamben:

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la”

---

e colar com seu sangue
as vértebras de duas épocas?
O sangue-fundador aos borbotões
vomita coisas terrestres
o vertebrador quando muito freme
no limiar dos novos dias.

Enquanto vive a criatura
Deve esgotar-se até o fim
E a vaga brinca
Com a invisível vertebração.
Como a tenra cartilagem de uma criança
É o século caçula da terra.
Em sacrifício uma vez mais, como o cordeiro,
é oferecido o sincipúcio da vida.

Para arrancar o século de usa prisão,
para começar um mundo novo,
os joelhos dos dias nodosos
é preciso que a flauta os uma.
É o século, se não, que agita a vaga
segundo a tristeza humana,
e na erva respira a víbora
ao ritmo de outro do século.

Uma vez mais os botões vão bojar
o renovo verde interromper,
mas tua vértebra está rompida,
meu pobre e belo século!
E com sorriso insensato
olhas para trás, cruel e fraco,
como uma besta ágil outrora
as pegadas de seus próprios passos.

> segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas agora. (AGAMBEN, 2009, p.72)

Ora, Montaigne não parece ter feito outra coisa: enquanto o homem renascentista aprendia a saborear a (ilusória) confiança sobre si a partir de uma relação com o mundo menos mediada de incertezas, o pensador francês apresenta sua relação com este mesmo mundo por meio de fraturas e falibilidade. Assim percebo este ensaísta, que olha para seu tempo e deseja tecer uma subjetividade para além de uma introspecção lírica, ou narcísica, mas deseja, sobretudo, tecer a invenção de um *eu* que pensa seu presente para problematizá-lo, interrogá-lo, privilegiando a construção desta subjetividade fixada numa espécie de miragem onde aquilo que é fissura, possibilidade, obscuridade, compõe o movimento de seu *eu* e de sua escrita. É pelos caminhos de uma incerteza profundamente sedutora que o filósofo costura a si e a seu livro lançando um porvir para o lugar do sujeito contemporâneo. Lugar, aliás, que colocará em xeque a confiança em tudo aquilo que promete ser o que parece ser, bem como o próprio sujeito que se constitui na e pela linguagem.

1.5.Conversações: Montaigne, Clarice e outras vozes

Neste ponto importa reter, para a reflexão sobre o gesto ensaístico na ficção clariciana, que o ensaio opera com três categorias fundamentais: a invenção do *eu*, a responsabilidade da forma e o método criativo. Sua particular atitude de reflexão crítica e criativa e a inscrição da autoconsciência frente ao gesto da escrita apontam estas relações. Interessante destacar que Auerbach percebe na escrita montaigneana o gesto de um “faiseur de livres”:

> Montaigne narra como vive, como terá de morrer e como começa a conformar-se com isso; narra também o que viu e ouviu de outros a esse respeito. É preciso escutá-lo, pois ele narra bem. Não se sabe mais o que acabou de dizer e ele já passa a um assunto totalmente diverso, dando a impressão de que em breve dirá algo absolutamente novo, a propósito de uma palavra qualquer. Sem o perceber, o leitor é envolvido por sua índole mutável e fluida, cheia de nuanças e contudo sempre plácida. Chamá-la de cética seria impor-lhe uma sistematização demasiado ampla. No entanto ela é forte e nos faz prisioneiros, como faz o mar ao nadador ou o vinho ao bebedor. Muito antes de aprisionar o leitor cativara o próprio Montaigne e o obrigara a escrever. Pois, a bem da verdade, ele não desejara, sendo por demais modesto e orgulhoso para reconhecer uma tal ocupação como profissão. Si j'étais faiseur de livres...[Se eu fosse um fazedor de livros...] – assim ele começa uma frase, igualmente notável sob outros aspectos. E, no entanto, ele foi o primeiro *faiseur de livres* na acepção atual – nem poeta, nem erudito, mas autor de livros: escritor. (AUERBACH, apud MONTAIGNE, 2010, p.14-15, *grifo meu*)

Percebe-se que Auerbach identifica a escrita de Montaigne como aquela que nos traga e cativa por seu manejo fluido e sedutor. Ocupado da escrita e seduzido pela palavra, Montaigne poderia ser nomeado um "escritor"[38] – afinal, o filósofo não se ocupa apenas de contar histórias, impressões, experiências, mas se ocupa, e muito, dos manejos da linguagem. Há, nos *Ensaios*, uma consciência da forma que importa muito e que é traço fundante de toda uma linhagem ensaística que se seguirá a ele; o movimento de construção do texto evidencia a força da ética da escrita como uma espécie de princípio do eu que narra. No ensaio "Da arte de conversar" (MONTAIGNE, 1972, p.422), o autor faz várias considerações sobre aquilo que lhe importa na arte de narrar expondo sua posição crítica em relação aos elementos de composição do discurso.

---

[38] É importante localizar que a leitura de Auerbach entende o termo escritor associado a uma linhagem de 'homens de letras', aqueles 'leigos' que se tornaram "os verdadeiros intelectuais, os representantes e guias da vida intelectual", lembra Auerbach, ainda, que de "Montaigne a Voltaire há uma ascensão contínua; no século XIX, eles ampliam sua posição e alcançam repercussão sobre uma base mais larga, o jornalismo, e apesar de alguns sinais de decadência observados há tempos, é bastante provável que também no século XX eles venham a manter sua função no mundo." (AUERBACH, apud MONTAIGNE, 2010, p.16)

> O mundo não passa de uma escola de investigação. Não ganha quem corre mais, mas quem corre melhor. E tanto pode dizer tolices quem diz a verdade como quem mente, pois aqui não se trata do assunto e sim da forma. Quanto a mim, olho igualmente para o conteúdo como para o continente, tanto para o advogado quanto para a causa, seguindo nisso o conselho de Alcebíades. Todos os dias divirto-me com ler autores sem cuidar do que sabem, analisando-lhes a maneira e não o tema. (MONTAIGNE, 1972, p. 425)

Fica claro que a posição enunciativa de Montaigne é marcada por uma atividade crítica que tem sua força na fricção entre o lugar movente do *eu* e o lugar contundente da forma; a percepção dos elementos estruturais que constituem a exposição do pensamento importa singularmente dentro da distinção entre a "maneira" e o "tema" como alicerces do gesto ensaístico. Ao mesmo tempo em que Montaigne inaugura uma escrita que assume o lugar do qual se fala, demarcado pela primeira pessoa, ele também desestabiliza este lugar pelo modo como constrói sua enunciação e põe em questão, muitas vezes, as dificuldades e as (im)possibilidades do narrar[39]. Este, o rastro crítico de seus textos, alinhavado em ironia fina e costurado como um treino de si e de escrita que se faz por meio de um método que é desvio e inventividade. Ouçamos Montaigne:

> Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas.((MONTAIGNE, 1972, p. 427).

---

[39]J. Marie Gagnebin, ao final de seu brilhante ensaio "Lembrar, escrever, esquecer" faz uma reflexão muito lúcida e que corrobora com a visada defendida aqui – claro, estou falando de uma filosofia pensada em pleno século XVI, mas que certamente, sem o risco do paradoxo, creio,poderia fazer parte desta "filosofia contemporânea" que tenta "em oposição crítica à concepção totalizante dos grandes sistemas clássicos, tematizar na própria exposição, na própria apresentação do pensamento, este real que só se mostra (conforme a expressão de Wittgenstein) quando se desenha a figura de sua ausência. Ali, neste lugar paradoxal, nesta figuração da ausência, filosofia e literatura contemporâneas, com todas as suas diferenças, certamente se encontram." (GAGNEBIM, 2006,p. 209)

A incorporação do transitório e do fragmentário no trecho citado faz brotar um bordão especulativo que se repetirá várias vezes nos *Ensaios* e acabará sendo uma das marcas mais singulares construídas por Montaigne. A intermediação realidade/objeto, ou realidade/imagem explicita na cena enunciativa uma consciência da não-identidade que aponta para o inapreensível e para o constante movimento especulativo na pena montaigneana. Continua o filósofo:

> Observo e anoto os diversos acidentes que ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e de uma luz diferentes. Daí acontecer-me, não raro cair em contradição, embora, como diz Dêmades, não deixe de ser autêntico. Se minha alma pudesse fixar-se, eu não seria hesitante; alaria claramente, como um homem seguro de si. Mas ela não para e se agita sempre à procura do caminho certo. (Ibid, 1972, p. 425)

Mais uma vez o pensador francês nos ensina uma prática do pensamento dentro de uma articulação sibilante, sua enunciação é claramente refratária a uma unicidade, ou seja, o escritor assume para sua “pintura enunciativa” facetas múltiplas tanto na construção de si quanto na construção da forma e de seu exercício meditativo.

Estas categorias importam muito para a reflexão sobre o desdobramento deste modo de escrita não apenas nos contextos da própria investigação filosófica; sua especificidade permite uma flutuação por diferentes horizontes escriturais, argumentativos e investigativos (como a política, a história, a antropologia, a semiologia etc.) alcançando as mais diferentes áreas do conhecimento. Aqui, como já pontuei, importa pensar esta flutuação quando toca o território literário provocando um tipo de composição que avança por um campo de tensões entre a fluidez poética e a referencialidade, entre o teor intuitivo e a racionalidade, entre o território da fabulação e da factualidade.

Muitas das questões exploradas pelos estudos sobre o ensaio como gênero esbarram nestas zonas de fricção e refletem, sobretudo, sobre o problema da forma como aquilo que definitivamente liga ensaio e literatura.

Como afirmou Lukács, em seu clássico texto “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper” (LUKÁCS, 1971) é tal a importância da forma para a distinção do gesto ensaístico no interior de um texto que

> Para o crítico, portanto, o momento do destino é aquele em que as coisas se tornam formas; o instante em que todos os sentimentos e vivências, que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma, se fundem e se concentram numa forma. É o momento místico da união do exterior com o interior, da alma e da forma. Ele é tão místico quanto o momento do destino da tragédia, quando herói e destino se encontram, como na novela o acaso e a necessidade cósmica, ou na lírica a alma e o fundo, e se soldam em uma nova unidade, não separável nem no passado nem no futuro. (LUKÁCS, 1971, p. 06)

A relação exposta reitera a valorização da forma e a maneira como ela determina, para Lukács, a essência do ensaio. Além disso, devemos lembrar que Lukács também elege o recurso da ironia como uma especificidade que garante o mergulho sempre inquiridor no caráter transitório e inacabado das coisas do mundo, da arte, da linguagem e também do próprio gesto ensaístico.

Já Adorno, que discorda de Lukács quando este afirma ser o ensaio uma forma artística, defende, no texto “O ensaio como forma” (ADORNO, 2003), que a possibilidade de atrito do ensaio no território da arte se dá pela presença comum da consciência da não-identidade, ou seja, ele resiste à ideia de identidade entre pensamento e coisa. Argumenta Adorno que

> Sua totalidade [do ensaio], a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo. (ADORNO, 2003, p.36)

Esta fenda entre a exposição e o que é exposto, a presença desta falta põe à mostra uma especificidade que é do universo estético e que é absorvida pelo ensaio permitindo-nos entender o exercício de sua escritura como aquele que flerta, de dentro do seu fazer, com a literatura. Neste sentido

> "el ensayo de los escritores se ofrece como um espacio discursivo de indagación que permite colocar en evidencia el gesto crítico que toda práctica literária supone ante lós usos convencionales del lenguaje."[40] (OLMOS, 2006, p.4)

Entendido deste modo o ensaio abre caminho para um tipo de escrita relativizadora da própria escrita, da crítica e do sujeito enunciativo, tornando visível o limiar onde habitam o campo da literatura e o campo da filosofia - e é neste limiar que a relação com a linguagem assume uma dimensão muito particular, pois são nela incorporadas a dimensão especulativa da prática crítica e a dimensão poética da prática literária.

> Como certo tipo de capacidade discursiva, o ensaio excede à sua forma comunicativa e, ao constituir-se, produz articulações inéditas de ideias e escrita, em uma composição que pode flertar com a poesia, com o teatro, com a narração, com o discurso filosófico ou com a comunicação científica, mas sem subsumir-e a nenhum deles. (CHECCHIA, 2012, p. 22)

As articulações possíveis são muitas, como afirma Checchia, mas não há um apagamento da singularidade do ensaio – o que há é uma contaminação entre áreas que potencializa a porosidade do ensaio como gênero acolhedor de outros discursos. Ao pensar a ficção de Clarice, compartilho da mesma defesa – há em sua prosa a contaminação do gesto ensaístico, mas não há um apagamento de sua essência ficcional. Clarice é, antes de tudo, escritora, não ensaísta. Sua poética se abre em múltiplos exercícios narrativos, mas sem perder jamais a dimensão inventiva da prosa de ficção, sem perder as singularidades de sua literariedade. Com as fronteiras dissolvidas e invalidadas as nomeações de gêneros, a arqueologia de sua literatura é esta: a de uma ficção feita de vãos acolhedores de fricções, ruídos, flertes e contaminações de gestos ensaísticos, poéticos, críticos, testemunhais.

---

[40]Tradução: O ensaio dos escritores se oferece como um espaço discursivo de indagação que permite colocar em evidência o gesto crítico que toda prática literária supõe ante os usos convencionais da linguagem.

Um exemplo interessante desta arqueologia contaminativa se dá a ver na crônica “Um momento de desânimo”:

> Em algum lugar 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 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. E, se houver o que se chama de expressão, que se exale do que sou. Não vai mais ser: “Eu me exprimo, logo sou”. Será: “Eu sou, logo sou.” (LISPECTOR, 1992, p. 69)

Importa perceber que um traçado ensaístico cobre o relato da narradora inserindo no texto um entrecruzamento entre a matéria poética e o pensamento crítico. Clarice expõe sua experiência de linguagem ao enfrentar o interdito tensionando o conteúdo de seu narrar. O possível equívoco, o treino, o “ser” e o “exprimir-se”, a passagem da ordem da palavra para a ordem do *eu*[41] como colados a uma sensação de porvir da escrita revelam “una enunciación que desestabiliza la figura del autor como origen positivo y exterior al texto y lleva a pensar em una subjetividad que se construye em el próprio proceso de escritura.”[42] (OLMOS, 2006, p.4).

---

[41]Nesta altura quero esclarecer uma escolha e justificá-la. Não estabeleço nesta tese nenhum diálogo com as abordagens críticas que proponham leituras autobiográficas da obra de Clarice Lispector. Estas nomeações circularam com bastante frequência nos estudos literários das décadas de 70 e 80, sobretudo na França. Philippe Lejeune (1938-) e Serge Doubrovsky (1928-) representam os nomes fortes desta linha de pensamento critico. Sublinho que ao me referir ao *eu* ensaístico não me refiro ao *eu* entendido pela linhagem da autoficção e dos escritos autobiográficos. Apesar de haver, em *A hora da estrela* (núcleo central deste trabalho) a declaração do nome da autora na Dedicatória da obra, o que seria, para Lejeune, a prerrogativa daquilo que estabelece o pacto autobiográfico, para mim, conforme buscarei demonstrar no correr do trabalho, não se pode dizer da assinatura que se interpõe entre a instância da ficção e do real que se reduza à marca de um texto autobiográfico. O *eu* que investigo aqui é aquele que se inventa pela escrita e não aquele que inventa uma escrita por meio de si - o movimento é o da forma, o do compromisso poético com aquilo que se conta. Esse eu em foco, como se afirmou na nota 31, é o fluxo descentrado das palavras buscando tanger um núcleo sempre além; não se trata do ego da identidade, mas do sujeito em um incessante deslocamento. Um ensaio bastante interessante que faz um panorama sobre esta questão pode ser consultado em:http://www.isepol.com/asephallus/numero_10/artigo_04_revista10.html

[42] Tradução: Uma enunciação que desestabiliza a figura do autor com origem positiva e exterior ao texto e leva a pensar em uma subjetividade que se constrói no próprio processo da escrita.

O pensamento exposto na crônica cria uma relativização da forma e do modo como o sujeito que narra lida com esta forma – esta maneira de fazer literatura, sabemos, marca toda a poética de Clarice aproximando-a, mais uma vez, daquilo que está na essência do gesto ensaístico

> Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (BENSE, apud ADORNO, 2003, p. 35-36)

De diversas maneiras estes rastros compositivos aparecem nos textos claricianos disfarçando-se ora na voz de uma cronista aparentemente descompromissada como a escrita da crônica, ora na voz de uma narradora em primeira pessoa que assume a prosa argumentativa e meditativa, como é o caso de G.H., ora se veste de uma enunciação conflituosa que entrecruza fabulação, indagação crítica, reflexão estética, como é o caso de Rodrigo, em *A Hora da Estrela*, para citar alguns exemplos.

O movimento do texto clariciano fricciona o expresso e o inexpresso, a palavra dita e a palavra muda, agregando uma tensão constante à arqueologia de seu narrar. É daí que a consciência da negatividade e da fratura atuam como uma espécie de assinatura de sua escrita potencialmente ensaística, pois desviante sempre do lugar das certezas e das representações. Escrever, para Clarice, é aceitar a falta inerente ao signo como um gozo à revelia que, por nunca tocar seu objeto, perdura, lateja e jamais para de querer. É exatamente o movimento desse roçar de territórios que alimenta o estudo proposto aqui, pois a experimentação sempre presente de um discurso no qual os limites da linguagem devem ser pensados e explorados constitui o modo como Clarice faz literatura.

Como afirma Rodrigo, em *A hora da estrela:* O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar desta história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios. (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Para avançar na seara desse “domínio mais irresponsável”, o romance em análise faz seu jogo pelos interstícios, entrelinhas e margens, sempre bordejando os limites, afrontando o indefinível. É preciso, então, investigar o modo de ser de uma poética que tem nos prólogos e paratextos a trama pela qual muito de sua prosa se expressa. É o que se verá a seguir.

CAPÍTULO 2

UMA SOLEIRA PARA CLARICE

É que as margens de um livro
jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título,
das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração
interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um
sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases:
nó em uma rede.
(Michel Foucault)

2.1. Anotações à margem do texto

Quantas vezes paramos frente a um prólogo? Quantas vezes lemos com atenção essas palavras que, de alguma maneira, nos retém e nos guiam? Esta leitura dos preâmbulos, para muitos, é um incômodo, um tempo perdido, e a recusa é seu gesto frente ao texto – afinal, o que realmente importa não está nestas inscrições marginais, mas sim aquilo que está no centro – a "história propriamente dita". Para outros, leitores mais avisados, o prólogo é um limiar, é uma pausa indispensável que prepara a leitura, indica caminhos, provoca curiosidades, lança pistas – estes leitores sabem que o prólogo revela preciosas chaves de leitura para o texto que se dá a seguir.

Borges no texto "prólogo de prólogos", que abre a coletânea *Prólogos, com um prólogo de prólogos*, assinala: "O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica" (BORGES, 2010, p. 09). Da sagaz percepção borgeana, a imagem privilegiada de uma crítica inscrita na lateralidade do livro. Aí inscrita, a crítica se expande para um dentro, misturando-se ao texto central quase como uma promessa, mas uma promessa de quê? Aqui, dependemos do jogo estabelecido pelo autor[43].

Muitos são os escritores que elegem o prólogo como um limiar fundamental dentro de suas obras usando com sagacidade esta primeira margem onde banhamos os pés antes do caudal de todo o rio; lembro Cervantes, Proust, Dostoievski, Machado, e poderia citar muitos outros que traçam caminhos e pistas nos pórticos de suas obras. A escolha dos prólogos aos quais me referirei aqui se justifica por estes textos, em certa medida, tocarem em pontos mais próximos daqueles que estou trabalhando em relação aos textos de Clarice e, assim, lançarem pistas e caminhos para as reflexões que proponho mais adiante. Portanto, essa aparente digressão ou desvio tem

[43]Reforço que estou aqui tratando do prefácio de autor, ou seja, aquele escrito pelo próprio autor do livro, ainda que simulado em outra voz, como de um narrador, ou de uma personagem.

como finalidade compreender o procedimento narrativo clariciano, nomeado aqui, dentre outras maneiras, de uma “escrita de borda”, recurso amplamente utilizado pela autora em vários momentos de sua obra. No caso específico de *A hora da estrela* – onde deságua a correnteza de nossa leitura no capítulo III – o expediente aqui analisado ganha estatuto privilegiado e, portanto, merece um entendimento em profundidade, dialogando com seus pares na tradição literária maior.

Caminhemos até o século XVI. Se lembrarmos do prólogo de *Gargantua* (1534), escrito por Rabelais, a relevância do gesto crítico aparece na chave de sua irreverência, em um tom jocoso e ácido. Preconizando o assunto do livro, Rabelais adverte que sua obra tratará tanto de bobagens do cotidiano, quanto de temas mais áridos relacionados à política e à sociedade, por exemplo. Toda a conversa se dá pela manipulação e construção de um discurso sagaz e erudito. Cito um trecho:

> (...) as matérias aqui tratadas não são fúteis como o título sugere. Sem dúvida, no sentido literal, achareis matérias bem divertidas, e que correspondem bem ao nome, mas não vos fieis muito nelas como no canto das sereias; convém em alto sentido interpretar o que por ventura vos parece dito levianamente. (RABELAIS, 2003, p.26)

O modo como o autor apresenta o texto vai modulando seu método de escrita entre aparência-essência sobre aquilo que realmente importa ser lido, ou dito, ou percebido, no livro. O que ele enuncia causa, portanto, um efeito na escuta do leitor e estabelece, inevitavelmente, uma convergência de sentidos entre o prólogo e o discurso de Gargantua que, inclusive, reutilizará os agravos feitos no prólogo. Os elementos comuns presentes nos paratextos transitam da concepção crítica sobre o próprio texto, de uma convocação a certo tipo de leitor às diversas provocações relativas ao que se vai dizer e, muitas vezes, àquilo que ficou por ser dito como estratégia e dissimulação de um pensamento autoral apurado e meditativo.[44]

---

[44] Curioso que Erich Auerbach, ainda no ensaio “O escritor Montaigne” afirma que Rabelais fora um precursor de Montaigne também como representante daquele “homem de letras”, de

Em se tratando de dissimulação e ironia, impossível não mencionar os paratextos “Prólogo à terceira edição”[45] e “Ao leitor”, inseridos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis. Do primeiro, cito um trecho; do segundo, a íntegra:

> Prólogo da terceira edição
>
> (...) O que faz de meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (ASSIS, 1994)
>
> Ao Leitor
>
> Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de

---

um *faiseur de livres*, ainda que num nível inferior. Esclarece Auerbach “Num nível inferior essa figura já havia despontado: autores de literatura popular e narradores na tradição das fábulas, lendas, *exempla fabliaux,* tendo como limites um tanto imprecisos o poeta, de um lado, e o moralista doutrinador, de outro. Mas enquanto não veio a ser uma coisa nem outra, permanecendo a meio caminho entre ambos, esse tipo de homem não conquistou posição social definida nem reconhecimento intelectual. Rabelais já fora um caso-limite e, enquanto tal, um precursor de Montaigne.” (AUERBACH, apud MONTAIGNE, 2010, p. 15) Aliás, é importante citar que, em se tratando de Prólogo, não podemos esquecer que Montaigne abre seus Ensaios com uma nota ao leitor. O texto que abre os *Ensaios* é representante de um gesto de experimentação que provoca, convoca e expõe os caminhos de si e da própria escritura, trazendo as intenções do autor e marcando a posição que Montaigne assume diante de sua escrita – cito uma passagem:
“Do autor ao leitor
Eis aqui, leitor, um livro de boa fé.
Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. Tão ambiciosos os objetivos estão acima de minhas forças. (...) Se houvesse almejado os favores do mundo, ter-me-ia enfeitado e me apresentaria sob uma forma mais cuidada de modo a produzir melhor efeito. Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto. (...) Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância. E agora, que Deus o proteja. De Montaigne, em primeiro de março de 1580.” (MONTAIGNE, 1972, P.11)

[45] A publicação da obra foi feita, primeiramente, aos pedaços, desenvolvida em folhetim entre os meses de março a dezembro de 1880, na Revista Brasileira. O livro foi publicado em 1881 pela editora Tipografia Nacional. Importante ressaltar que, na passagem do folhetim para o livro Machado acrescenta o prólogo “Ao Leitor”, assinado por Brás Cubas. (ASSIS, 1994)

> um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.
>
> Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias,* trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1994)

O leitor menos desavisado (aquele convocado por Machado, sabemos) pergunta-se, de saída: onde estão Stendhal, Sterne e Xavier de Maistre no contexto do século XIX? Quais suas singularidades dentro da tradição literária e dentro da tradição com a qual conversa a literatura produzida no século XIX? Ora, Machado, ao dialogar com os escritores citados, assume para seu livro uma linhagem outra àquela de tradição francesa representada por um Zola ou um Flaubert. Se seu narrador Brás Cubas, por meio de irônica tinta, distancia-se do tom que dominava em seu tempo, outra voz surge assinalada neste estranho prólogo que se quer breve e quase ausente. Assim o paratexto mostra todo o trajeto que a escritura machadiana percorrerá – mais uma vez temos os traçados de borda protagonizando o que o método escritural põe em cena, aliás, conforme sinaliza Brás Cubas “O melhor prólogo é o que contem menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”. É por isso que entendo que os paratextos são, de fato, cápsulas potenciais da obra, sussurros que atritam a leitura às vezes quase descompromissadamente, mas que revelam muito sobre o texto e sobre o próprio autor.

Outro exemplo, que eu não poderia deixar de citar, é o *Prefácio Interessantíssimo*, de *Paulicéia Desvairada* (1921), obra de Mario de Andrade. Nele, a relação primeira que aparece e, certamente, chama a atenção pelo seu

contrário, é a evocação da tradição na abertura de uma obra toda ela medida por aquilo que o Modernismo anunciava no início do século XX. Mario de Andrade declara suas escolhas pela tradição – fato que também aparece por meio da epígrafe que antecede o prefácio - e, nisso, certamente há um estranhamento inicial, afinal estamos a caminho de ler um ícone do Modernismo brasileiro. Mas, o que chama a atenção, é justamente a tessitura das dobras que aparecem neste texto "lateral" apontando um limiar por onde transita a concepção estética do autor. Mais uma vez o prólogo inscreve na sua margem o gesto crítico e eu diria, no caso de *Paulicéia Desvairada*, um gesto vestido de um ensaísmo exemplar. O texto de Mário deita-se sobre si mesmo e, em seu processo construtivo encontramos, além de uma escrita em que a subjetividade se apresenta com entusiasmo, uma especularidade interrogativa que dá força contundente à consciência de uma responsabilidade da forma em relação àquilo que vai dar a apresentar. Aliás, neste Prefácio, há a presença de inúmeras citações de diferentes pensadores e artistas. Ressalto uma que, a meu ver, dialoga de forma *interessantíssima* com aquilo que colhi de *Gargantua* e com o que quero colher de *A hora da estrela.*

> Alguns leitores ao lerem estas frases (poesia citada) não compreenderam algo. Creio mesmo que é impossível compreender inteiramente à primeira leitura pensamentos assim esquematizados sem uma certa prática. Nem é nisso que um poeta pode queixar-se dos seus leitores. No que estes se tornam condenáveis é em não pensar que um autor que assina não escreve asnidades pelo simples prazer de experimentar tinta; e que, sob essa extravagância aparente havia um sentido por ventura interessantíssimo que havia qualquer coisa por compreender. (ANDRADE, 1980)

Como é possível observar, na citação que Mário seleciona, outra vez a escrita nos permite reconhecer o exercício de uma enunciação que desnuda suas estratégias investindo na dubiedade e, também aqui, no tom irônico. Além disso, o leitor é convocado a ter uma escuta mais atenta, pois que a "extravagância aparente" deve ser lida por outra chave. O que Mário pretendeu ao citar esta "advertência"? Talvez assinalar que todos os elementos de borda recolhidos, citados, mencionados, evocados em um prefácio são rastros, voz, máscara, daquilo que o texto é e não é, daquilo que ele deseja e recusa, enfim,

de tudo o que compõe a dança serpenteante[46] entre os paratextos e o texto central.

> Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar,* ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um "vestíbulo", que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. "Zona indecisa" entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto) (...). (GENETTE, 2009 p. 10)

É possível reter, portanto, as artimanhas que um paratexto compõe; sua natureza crítica, ou autocrítica, comanda nossa leitura e é responsável pelo sentido exposto e pelo sentido não exposto do discurso. Marcadamente os paratextos conversam com o gesto ensaístico, como pudemos notar, pois toda inscrição de um prefácio de autor subscreve, em maior ou menor grau, uma "gesticulação íntima". Esta expressão "gesticulação íntima" eu trago de uma interessante passagem de Antoine Compagnon, em seu estudo *Trabalho da Citação* (1996), sobre a presença do grifo em uma leitura:

> O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu. É por isso que na biblioteca toda essa gesticulação íntima me é proibida. (COMPAGNON, 1996, p. 17)

Tal como aponta Compagnon sobre o movimento do grifo marcando as escolhas do leitor e denunciando a intimidade, o cerco, o caminho de sua leitura, os prólogos, as dedicatórias, os prefácios e posfácios, enfim, não seriam um pouco este grifo - marca íntima que sublinha a construção de um *eu* e revela sua responsabilidade formal diante do próprio objeto estético? E contornar algo no texto, rasurar a borda da página, escrever outra escrita no

[46]Faço, mais uma vez, referência ao conceito de *ser pensamento* que Augusto de Campos aponta como característico do pensamento de Paul Valéry.

canto da folha não é também derramar sobre ele a cera, o molde para que se componha uma e mais outra “escultura” de uma escritura? Neste jogo todo o campo do texto que rasura a borda fricciona o campo matriz formando um campo grifado em zona contaminada. Onde cessa e onde começa o texto central? Onde o traço que costura as bordas se finda e aquele que costura o centro se inicia?

Essas coordenadas lançadas pelos paratextos e esta imagem do grifo, que leio como uma metáfora paratextual, vão entoando o rumor que atravessa certos cantares da literatura clariciana. Olhar mais atentamente suas escritas de borda me parece bastante fundamental para uma leitura mais precisa e também mais instigante de certa *maniere du dire* ligada ao método ensaístico clariceano que singra as bordas e o centro de *A Hora da Estrela* e também de muitas outras obras de Clarice. Acredito, portanto, que a única exigência que há quando estamos diante destes paratextos é escutá-los, lê-los, percebê-los a partir de uma soleira – espaço de partida e chegada, lugar de fluxo e troca, território movente.

2.2. Bordados clariceanos: sobre prólogos e outras margens

Adotando como ponto de referência, portanto, a importância de um paratexto[47], agora creio que é preciso olhar atentamente certos elementos

[47]Gerard Genette chama de paratextos todos aqueles elementos colhidos como instâncias comunicativas de borda, ou seja, tudo que não é o texto em si, os títulos, os prefácios, as dedicatórias, epígrafes, apresentações, subtítulos, certas notas, e outros elementos que complementem o sentido do texto. Todas estas informações não são gratuitas, diga-se, pois de algum modo se interligam com o texto em si e muito nos contam sobre ele. Na categorização feita pelo crítico francês, todos os elementos que de alguma forma comunicam e se comunicam com o interior do texto, fazem parte de duas grandes categorias que são o peritexto e o epitexto. O peritexto se encontra “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas.” Já o epitexto diz respeito àquela gama de textos que ocupam uma distância “mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros.” Deste modo, peritextos e epitextos compõem o paratexto: na fórmula de Genette: paratexto= peritexto + epitexto. Cf. GENETTE, G, 2009, p.12)

paratextuais que marcam escolhas e critérios específicos ligados à trajetória poética de Clarice. A caminhada por estes bordados claricianos continua a mostrar as marcas do método ensaístico, pois as estratégias de composição fazem correr para dentro e para fora do texto central um ritmo continuamente fluido e revelador da posição de um *eu* que se revela e se constrói enquanto a escritura se faz. Na poética de Clarice a relação entre os conteúdos centrais e aqueles marginais explicitam o

> (...) jogo discursivo entre prefácio e ficção. Trata-se do mecanismo da duplicidade, cuja metamorfose faz com que o texto se reconheça no corpo de outro. É esse procedimento que se instala na estrutura e se desdobra na escritura, ela mesma flagrada em constantes reduplicações. (REGUERA, 2006, p. 4)

Portanto, antes de entrar na análise dos textos de borda de *A hora da estrela*, quero fazer uma digressão breve e colher alguns registros de paratextos como prefácios, epígrafes, dedicatórias e títulos de alguns dos livros claricianos que antecedem sua última publicação, de 1977. Os termos que utilizarei, como dedicatória, advertência, nota, compõem tudo aquilo que se costura ao texto central, como aponta João Barrento:

> Os seus muitos nomes [do prefácio] espelham as suas muitas e desvairadas formas e funções: prefácio, prólogo, introdução, apresentação, preâmbulo, prelúdio, advertência, nota, discurso preliminar, antelóquio, proêmio, abertura, incipit...Ou, deslocado para o fim do livro posfácio, epílogo, conclusão, fecho, exórdio, apostila, post-scriptum... Ou ainda, se preferirmos a versão metafórica: limiar, soleira, entrada, vestíbulo, umbral, portada, pórtico, antecâmara, propileu, peristilo. (BARRENTO, apud CRUZ, 2010, p. 11)

Nestas muitas nomeações é possível notar o campo vasto dos paratextos que, em suas singularidades, podem representar muitos gestos escriturais: uma convocação crítica, uma ironia fina, um deslocamento do eixo central para um lugar periférico, uma provocação na interlocução entre autor/narrador/personagem/leitor, um chamado para determinados caminhos de leitura, enfim, importa perceber que estas muitas maneiras de dizer dos

paratextos configuram um grande bordado tecido à margem e expandido no centro da obra em que se manifestam.

Focalizemos na literatura de Clarice. Começar pela ontológica epígrafe de Joyce, em *Perto do Coração Selvagem* (1944), implica pensar um caudal da fortuna crítica[48] que leu a escolha clariciana como uma espécie de filiação ao estilo joyceano. Sem evocar esta leitura quero aqui pensar na escolha desta epígrafe em conversa com seu contexto, seu leitor e com outros paratextos de seus romances.

Da epígrafe de Joyce à "Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)" em *A hora da estrela* (1977), o que os paratextos claricianos nos contam? Creio que há um ponto determinado nestes textos enlaçando o que aparentemente pode parecer flutuante ou descompromissado, por isso é preciso pegar este atalho para ouvirmos as pausas, o ritmo da respiração, o atrito da poeira dos cantos, as vozes que atravessam a literatura clariciana[49].

---

[48] No belo ensaio intitulado "O nu de Clarice Lispector" (cópia fornecida pelo autor), João Camilo Pena esclarece uma curiosa relação Clarice-Joyce a partir do seguinte ponto de vista: "O fato de Clarice ter afirmado que não tinha lido o romance de Joyce quando escreveu *Perto do coração selvagem*, e que Lúcio Cardoso lhe mostrara apenas o trecho utilizado na epígrafe, de onde retira o título, cumpre um rito de negativo recorrente em suas declarações a respeito de sua obra: sempre negar a leitura de obras de referência, com o objetivo evidente de driblar a crítica de influências. O sentido da denegação, no entanto, deve ser recolocado em perspectiva: trata-se antes de mais nada de salvaguardar a nudez da experiência, protegê-la da submissão à literatura e à parafernália a ela associada, purificá-la da intromissão referente. Verdade ou mentira, pouco importa, provavelmente mentira, a afirmação funciona como um logro ou pequeno furto (do livro não lido, ou de sua leitura)."

[49] É importante ressaltar que há alguns livros de Clarice que não trazem nenhum tipo de paratexto, sejam epígrafes, notas, prólogos, enfim. Esclarece Carlos Mendes de Sousa "Os livros de contos (excetuando *A via crucis do corpo*), os infantis e ainda o segundo romance, *O Lustre,* não apresentam nenhuma epígrafe. Todas as outras ficções comportam paratextos epigráficos. Consideremos uma quase exceção que passaremos a justificar: *A hora da estrela.* Neste livro podemos dizer que os recursos já mencionados – a página com os títulos e a "Dedicatória do autor" – preenchem autorreflexivamente as funções propostas pelas díades (epígrafe/nota explicativa) dos outros livros. É com *A paixão segundo G.H.* que pela primeira vez a autora coloca um "aviso" antes da epígrafe: "A possíveis leitores". Tornaremos a encontrar uma "Nota" em *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* (1969), uma "Explicação" em *A via crucis do corpo* (1974) e ainda, num livro infantil, *O mistério do coelho pensante*, também uma explicação para os adultos que venham a ler o texto às crianças." Cf. SOUSA, 2011, pp.566–567. Mendes de Sousa refere-se a paratextos na obra de Clarice na "díade epígrafe/nota explicativa", lembro que estou utilizando a nomenclatura de "paratexto" para abarcar as diferentes manifestações consideradas por mim como textos de borda.

Este passeio revela muito de sua modulação crítico-inventiva, afinal, os paratextos são atribuições que a autora elege para *dizer com ela* uma margem de sua obra e também para *dizer sobre ela* quando convoca um tipo de leitura e um tipo de leitor para si. Assim, em estado de incompletude, ou de potência, ou até de evidência, o texto clariciano exalta sua identidade dizendo de si e também revelando seu olhar para um outro – o leitor. Genette esclarece que a escolha do público leitor está inclusa no conteúdo de um paratexto:

> Orientar o leitor é também e antes de tudo situá-lo e, portanto, determiná-lo. Nem sempre é prudente acumular coisas demais sem critério, e os autores tem muitas vezes uma ideia bastante precisa do tipo de leitor que querem, ou sabem que pode tocar; mas também daquele que querem evitar. (GENETTE, 2009, p. 189)

Ora, que tipo de leitor conhecia James Joyce na década de 40, no Brasil? O que predominava no campo intelectual brasileiro? Como vimos, a literatura de Clarice Lispector abre espaço para uma literatura que não dialoga com os temas, com a linguagem, com as estruturas de composição daquilo que era escrito pela literatura de seu tempo. Então, esta voz que fala junto à de Clarice, em seu primeiro livro, conta o quê de sua literatura?

É com Joyce que Clarice se apresenta, não no registro da filiação ou da influência[50], mas como uma romancista que parece antever, pela borda de seu texto inaugural, uma solidão e uma estranha felicidade que habitam aquilo que é deslocado, estrangeiro. Lembremos a epígrafe de *Perto do Coração*

---

[50] Apenas à guisa de informação faço referência aqui ao conceito propagado por Harold Bloom e que atravessa toda sua obra e tem como marco o livro **Angústia da Influência** (1973)**,** cuja tese desenvolvida propõe pensar a relação de confronto entre obras, autores, estilos na chave do combate, da contestação, da diferença e da admiração, da filiação continuada, enfim. Por meio da tensão entre estes dois pares o crítico elabora toda uma estrutura de pensamento. Como sabemos, Bloom gera polêmicos debates que, ora o acusam de uma visão elitista que privilegia apenas o universo ocidental e os critérios para eleição dos cânones; ora o defendem por meio de argumentos que buscam no pensamento inter-relacional do crítico a força e a abertura de suas ideias. Importa lembrar ainda que trinta anos mais tarde Bloom publica **A anatomia da influência: literatura como modo de vida**,sua autobiografia crítica, quando amplia e revê sua travessia como pensador polemico da literatura. Para quem se interessa por este viés crítico, fica a referencia.

Selvagem: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida.”[51]

Clarice inaugura sua produção com um claro gesto de diferença, trazendo para a cena literária brasileira um estranhamento, um senão e um pedido: sua literatura exige, do leitor e da crítica, um olhar que aponte para onde a arte literária não mimetiza, não garante, não responde nada. Lugar “selvagem” porque não domesticado a representar os grilhões de um modelo estético em prevalência – como o caso dos romances regionais de 30, conforme já abordamos. Deste modo, ao anunciar um novo espaço para a produção literária brasileira creio que uma das solicitações que sua obra traz, sem dúvida, é a de não nos esquecermos de escutar, também como particularidade de seus recursos expressivos, aquilo que respira, em tom próprio ou alheio, nas margens de seus textos.

Em sua publicação de 1949, *A cidade sitiada***,** Clarice escolhe a seguinte epígrafe, de Píndaro[52]: “No Céu aprender é ver;/Na Terra, é lembrar-se.” A relação entre o que se anuncia, por meio da evocação a Píndaro, e o que se apresenta, não só neste livro, mas em toda a poética clariciana, é clara: a experiência entre os planos do ver e o do lembrar; do ver e do viver, do ver e do dizer. Também vale reforçar, na epígrafe de Píndaro, a tônica dominante do olhar que atravessa toda a obra clariciana. Se esse olhar, aqui, volta-se para o mundo das essências e verdades elevadas (olhar o céu), em tantos outros textos da autora “olhar” é apreender o mundo de perto[53], incorporar o que há de sensível e material a ser experimentado.

---

[51] A epígrafe foi retirada do livro **O retrato do artista quando jovem**, publicado em 1916, por James Joyce.

[52]Píndaro (518 – 438 a.C), famoso poeta lírico Grego.

[53] Faço referência ao olhar oblíquo que Clarice empresta a muitas de suas personagens diante de cenas as mais prosaicas. Lembro Ana diante do cego mascando chicletes, no conto “Amor”; Carla frente à ferida de um mendigo, no conto “A bela e a fera ou A ferida grande demais”; a narradora da crônica “Amor”, frente a um quati acorrentado como um cachorro. Como sabemos, a partir de um olhar que percebe no Outro uma espécie de ponte para a conexão com o mundo de um modo diferente, as personagens ganham uma força questionadora e experimentam descobertas impactantes. Uma interessante investigação sobre a trajetória do olhar na obra de Clarice, que privilegia a análise de **A cidade sitiada**, é o estudo de Regina Pontieri – **Clarice Lispector: uma poética do olhar** (1999). Sempre pensando a

Evoca-se um modo muito singular de se relacionar com a experimentação da vida. Interessante que, se continuássemos a citação de Píndaro "Feliz quem atravessou os mistérios / E conhece a origem e o fim da vida" – mais um polo frequente da poética de Clarice apareceria, aquele indicativo não só das indagações sobre a travessia da vida, mas também sobre o movimento de sua escritura, que sempre aparece desejante de estabelecer (ou ser?) um elo entre a origem e o fim da vida. Mais pra frente, em *A maçã no escuro*, romance de 1961, lemos como epígrafe uma citação do livro sagrado dos Vedas:

> Criando todas as coisas, ele entrou em tudo.
> Entrando em todas as coisas, tornou-se
> O que tem forma e o que é informe; tornou-se o
> Que pode ser definido; e o que não pode ser
> Definido; tornou-se o que tem apoio e o que
> Não tem apoio; tornou-se o que é grosseiro
> E o que é sutil. Tornou-se toda espécie de coisas:
> Por isso os sábios chamam-no o real.
> Vedas[54] (Upanichade)

O que há para ouvirmos neste paratexto que abre *A maçã no escuro*? Se Martim encara as complexas relações entre a existência e a linguagem e simboliza um largo potencial sobre a problemática da criação ligada à palavra como origem, como construção de um caminho – o convite vindo da escolha da citação dos Upanichades costura nas bordas do livro uma reflexão sobre o que é a linguagem como próprio núcleo da existência e da criação do homem. É por meio da apropriação da linguagem que Martim vai (re)construindo sua identidade – aqui há toda uma linhagem de personagens que tem seus lugares no mundo marcados pela relação paradoxalmente conflituosa e amorosa com a palavra. Aliás, na trajetória de Martim está posto o caráter infinitamente

---

poética do olhar como um importante compositivo para o autoconhecimento das personagens e o ritmo do ver e ser visto como traçado fundamental da formação do sujeito em relação ao *Outro*, Pontieri alinhava sua investigação contribuindo para pensarmos de modo mais vertical a presença da figuração do olhar na obra clariciana. E não esquecer, claro, a feliz expressão de Gilda de Melo e Souza, referente ao "olhar míope" na obra clariciana. Cf: SOUZA, Gilda de Melo e. "O vertiginoso relance". In: _____ **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980,pp. 79-91.

[54] Citando o dicionário Aulete – (u.pa.ni.xa.de).SM. 1. Cada um dos livros sagrados da Índia escritos entre os séculos VII a.C e IV a.C., que completam os Vedas sob o ponto de vista da explicação da doutrina, e onde se encontra o ponto de partida da filosofia indiana.

problemático entre o ser e a linguagem que a literatura de Clarice explora e que se perpetuará por todas as bordas e por muitos dos centros (se não todos) de sua produção.[55]

É importante ressaltar ainda as "advertências" ao leitor, ou os pequenos prólogos que abrem outros livros de Clarice e que mais uma vez fazem ver a posição crítica da autora. Tomo o exemplo, lapidar, de *A Paixão Segundo G.H*(1998)

> 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 que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.

Acompanhar esta "advertência ao leitor" ajuda-nos a perceber mais um elemento revelador do manejo escritural clariciano. Como texto de vizinhança ao texto que se seguirá, um tom aparentemente estranho convoca uma espécie de consciência de leitura, ou seja, o leitor comum parece não ter livre passagem para entrar neste texto. Com o que o leitor estará comprometido, afinal? Esta "nota" não explicita uma reflexão sobre a escrita e seus manejos, mas há aqui o claro diálogo com o próprio texto d' *A Paixão*. A voz autoral aparece como uma linha orientadora do caminho a ser percorrido e de suas prováveis sinuosidades, já que será preciso entender que a trajetória a ser feita tantas vezes se inicia pelo seu contrário. A "advertência" aparece como um

[55]Sobre a composição de *A Maçã no Escuro*, temos a presença dos subtítulos como uma espécie de extensão que alinhava o tom posto na epígrafe – o livro é dividido em três partes - a primeira parte intitula-se "Como se faz um homem"; a segunda "O nascimento do herói" e a terceira "A maçã no escuro".

ritmo de validação da leitura que virá – movimento daquilo que se aproxima pelo oposto[56], travessia difícil, território de paradoxais tangentes.

Clarice se compromete com o texto que entrega ao leitor buscando sua legitimidade exatamente ao evocar, ainda que de modo sugestivo, a entrada daqueles que compreenderão o que é a experiência de G.H. A autora elege seu leitor, projeta-o como "de alma já formada" e se inscreve paratextualmente, quase numa forjada desatenção, para dizer que os "possíveis leitores" precisam de uma chave de entrada.[57] É na confissão de um desejo que a autora convida *seu* leitor – *seu* interlocutor que atravessará com ela o caminho de G.H.; de algum modo fica claro que este tipo de leitor indica, também, a essência do texto, numa espécie de laço determinante.

Não deixa de ser curioso que, a esta "advertência", se siga uma epígrafe de Bernard Berenson[58], publicada em inglês, em que se lê: "*A complete life maybe oneending in so full identification with the nonself that the reis no self to die*." Ao leitor mais avisado, a citação de Berenson alude de forma direta ao texto, afinal, que outro caminho senão aquele da vida em plena não-identificação com o não eu, atravessa G.H.? Sobre a escolha da epígrafe e a citação não traduzida para o português, Clarice comenta em uma crônica publicada no Jornal do Brasil, em Abril de 1970[59]

---

[56]Olga de Sá é quem aponta esta "travessia do oposto" em seu clássico estudo *Clarice Lispector: uma travessia do oposto Cf.* SÁ,1993.

[57]Clarice teria, também, desejado um leitor ideal? Lembro Nietzsche que, em seu prefácio a "Pensamentos sobre o futuro dos nossos institutos de formação", elege três qualidades para o *seu* leitor desejado. Afirma o filósofo: "O leitor do qual espero alguma coisa deve ter três qualidades. Deve ser calmo e ler sem pressa. Não deve intrometer-se, nem trazer para a leitura a sua "formação". Por fim, não pode esperar na conclusão, como um tipo de resultado, novos tabelamentos (...)" (NIETZSCHE, 2013, p. 32) Sem dúvida, em muitos momentos da obra clariciana há o chamado por este leitor cheio de qualidades e "de alma já formada" que, aliás, é sempre instigado a pensar com ela sobre o processo de escrita e seus caminhos ásperos e dolorosos – tal qual encontramos em *A hora da estrela*.

[58]Bernard Berenson (1865- 1959) foi um crítico norte-americano, especialista no período da Renascença.

[59] A respeito do hábito de Clarice em copiar frases alheias, inclusive muitas das vezes sem dar a elas a autoria ou a referência devidas, Edgard Cesar Nolasco (2004) faz um interessante estudo em **Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector**, sobretudo no capítulo III " Clarice e a transmigração textual". Ressalvo que se não compartilho de algumas abordagens feitas por Nolasco, sobretudo nas relações estabelecidas entre vida e

> TRADUÇÃO ATRASADA
> Como epigrafe de meu romance A paixão segundo G.H., escolhi, ou melhor, caiu-me por milagre nas mãos, depois do livro escrito, uma frase de Bernard Bereson, o crítico de arte. Usei-a como epígrafe talvez sem mesmo que tivesse muito a ver com o livro, mas não resisti à tentação de copiá-la.
> Só que cometi um erro: Não a traduzi, deixei em inglês mesmo, esquecendo de que o leitor brasileiro não é obrigado a entender outra língua. A frase em português é: "Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não-eu, que não resta nenhum eu para morrer." Em inglês fica mais íntegra a frase, além de mais bonita. (LISPECTOR, 1992b p. 301)

Mais um índice da *persona* literária de Clarice se dá a ver nesta crônica. Afirma a autora que, primeiro, fez uma "escolha" pela frase e, a seguir, que a recebeu como "por milagre nas mãos"; depois, diz que usa a frase, "talvez", como se não "tivesse muito a ver com o livro", tecendo e destecendo sua "escolha" lançando para longe do horizonte de expectativa do leitor (menos avisado, sublinhe-se) a ideia de que a citação fora pensada propositalmente.

Quero, agora, fazer um parêntese para uma "Explicação". Começa assim:

> Meu editor me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: "Miss Algrave", "O Corpo" e "Via Crucis". Eu mesmo espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem ais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. (LISPECTOR, 1991, p. 19)

Esta "Explicação" (que é também uma espécie de advertência) abre o livro *A via crucis do corpo*[60], lançado por Clarice em 1974. Livro feito sob

---

obra, mas compartilho de suas leituras sobre as "páginas soltas" e o efeito das citações e paratextos na obra de Clarice. De todo modo, para o leitor que se interesse por uma leitura biográfico-literária, sem dúvida vale a leitura do trabalho.

[60]Para Nadia Gotlib, este livro de Clarice revela "a fatalidade da manifestação do desejo na sua forma mais brutalmente viva, frustrante, desesperadora." (GOTLIB, apud NUNES (coord.), 1988) Um estudo que tem como núcleo a investigação de *A Via Crucis* e que considero

encomenda. E sob certo protesto. Mas livro também feito da redenção ao impulso e à inspiração, como a própria autora esclarece no prólogo.

O que lemos? Escritas sobre o corpo. Experiências sobre sexo, desejo, pulsões (de vida e de morte) atravessando personagens de contorno ora marginal, ora terno, ora angelical, personagens que por vezes pertencem a um espaço trivial, vivido na claridade do cotidiano, por vezes pertencem a um espaço vulgarizado e de excludências. Clarice continua sua "Explicação":

> Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem das coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio.
> Hoje é dia 12 me maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter a liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta.
> Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora pra tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão.
> É um livro de treze histórias. Mas podia ser de quatorze. Eu não quero. Porque estaria desrespeitando a confidência de um homem simples que me contou a sua vida. Ele é charreteiro numa fazenda. E disse-me: para não derramar sangue separei-me de minha mulher, ela se desencaminhou e desencaminhou a minha filha de dezesseis anos. Ele tem um filho de dezoito anos que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. E assim são as coisas. (LISPECTOR, 1991, p.20-21)

As experiências vividas pelas personagens, nesta "via crucis" abrem fissuras no que se supunha familiar suscitando espantos, espasmos, verborragia, mudez, desmesuras, deslocamentos de hábitos e

---

assertivo e mais vertical é o de Nilze Maria A. Reguera *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo* (2006).

desconhecimentos de si que indicam a presença de um estrangeiro, mas que não é mais do que um si mesmo ainda não (re)conhecido.[61] Em muitos contos, o corpo - esse lugar que parece estrangeiro, pois se revela como um território ainda não explorado, desenhado pela distância entre o próprio e o que se supõe alheio, é morada das reflexões, ações, angústias e surpresas de muitas personagens.

O próprio gesto da autora/narradora, nesta "Explicação", conta algo de estrangeiro, afinal, Clarice estranha de estar escrevendo este livro – porque é diverso de tudo o que já fizera até então. Sua "hora do lixo", como ela mesma afirma, é falar deste lugar, é enunciar esta "via crucis" que toca uma clave *schoemberguiana* evocando uma cadência em que o estranho não é mais do que um si mesmo tocado de outra maneira. Mas afinal o que põe a ver este paratexto clariciano que, aliás, não termina nas iniciais C.L.? Segue-se a ele um P.S.. Reproduzo:

> P.S. – "O homem que apareceu" e "Por enquanto" também foram escritos no mesmo domingo maldito. Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos – portanto da minha também – escrevi "Danúbio Azul", "A língua do 'p'" e "Praça Mauá". "Ruído de Passos" foi escrito dias depois numa fazenda, no escuro da grande noite.

---

[61]No ensaio *O Estranho* (Das Unheimlich, 1919) Freud esclarece que na raiz da palavra alemã unheimlich está o familiar e o não familiar e argumenta que este achado semântico mostra o sentido ambíguo deste conceito. " A palavra alemã 'unheimlich' é obviamente o oposto de 'heimlich' [doméstica[,'heimisch' [nativo] – o oposto do que é familiar, e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. Cf. FREUD, 1996, p. 239. É possível entender, portanto, que o estranho é aquilo que nos remete a algo conhecido mas que não gostaríamos de (re)ver, que preferiríamos deixar longe pois reconhecer esse estrangeiro como nosso, é assustador. Muitos podem ser os exemplos, dentro da obra clariciana, das fronteiras entre o *unheimlich* e o *heimlich*, pois diversas de suas personagens (poderíamos dizer todas?) atravessam chão estrangeiro dentro de si em circunstâncias em que o familiar se torna, para elas, uma experiência amedrontadora. Pergunto-me se *A Via Crucis do Corpo* não poderia ser percebida como este Outro, este estrangeiro diante do qual Clarice põe em confronto toda a sua obra – ao encará-lo como terra estrangeira não está também dizendo que esta terra era onde se erigiam as raízes fortes de uma identidade e de uma familiaridade?

> Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos. [21] (LISPECTOR, 1991, p. 21)

O que deriva desta "Explicação"? Parece que o encontro do eu com o outro e do eu com o mesmo é a seiva que escorre por este texto de borda e vai rastreando, de modo muito sutil, o reconhecimento de um campo escritural onde se esbarram a espantada inspiração e o sofrido impulso da criação[62]. O que é interessante também evidenciar é que esta "hora do lixo" clariciana escolhe, como epígrafes, três excertos bíblicos: "A minha alma está quebrantada pelo teu desejo. (Salmos 119:112)"; Por essas cousas eu ando chorando. Os meus olhos destilam águas. (Lamentações de Jeremias)"; "E bendiga toda a carne o seu santo nome para todo o sempre. (Salmo de David)". Sem nenhuma pretensão de aprofundamento sobre estas vozes bíblicas, recorto apenas o que as epígrafes[63] suscitam na leitura que proponho. Selecionar três passagens bíblicas para abrir um livro cujo conteúdo a autora não queria que seus filhos lessem, pois teria vergonha, traz à cena um gesto de deslocamento, uma heresia na forma. Aqui lembro de uma bela e lúcida reflexão de Ítalo Calvino, com a qual também a autora de "Via Crucis" poderia corroborar:

> A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas

---

[62]Esta "Via Crucis" não se estenderia até *A hora da estrela*, livro escrito três anos depois e no qual o narrador masculino (desdobramento de "Cláudio Lemos"?) nomeado agora Rodrigo S.M. revela também um "mundo-cão"? Lembro que Vilma Arêas, nas "Considerações iniciais" de seu *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* faz uma observação similar: "Ao mesmo tempo, em alguns momentos *A Via Crucis do Corpo* saía do jogo assim armado e identificava o escritor por sua "neurose de guerra", causada pela violência dos tempos. Isto é, iniciava-se aí o que foi desenvolvido em *A hora da estrela*: uma reflexão franca sobre a própria vida e sua atividade de escritora, transformada ela mesma em clown num tristíssimo circo." (Areas, 2005, p. 17)

[63]O livro traz mais duas epígrafes, além destas, mas que não irei comentar aqui para que o desvio do caminho para o centro da análise não corra o risco de tergiversar mais do que investigar. Cito as duas epígrafes: "Eu, que entendo o corpo. E suas crueis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave." (Personagem meu ainda sem nome). "Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?" (Não sei de quem é)."(LISPECTOR, 1991)

> que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função.” (CALVINO, 1990 , p.127)

Assim vou passeando minha leitura pelos paratextos claricianos aprendendo a olhar seus bordados tão instigantes e seus alinhavos pela via de um tracejo ensaístico que colore seu universo de criação. Mais uma vez, Olmos inspira esta relação[64]:

> Ajeno a los rigores metodológicos, las certezas categóricas y las evidencias conclusivas, el ensayo reproduce la ‘esencial y definitiva improvisación de la vida’ al desplegar una escritura que se define por la apertura, la fragmentación, el dinamismo e, incluso, por una cierta arbitrariedad que evoca la disponibilidad infantil ante lo lúdico (OLMOS, 2009, p.4)

Neste dinamismo lúdico Clarice experimenta, recorta, cola, afirma, desafirma; arremedos e colagens cosem as margens - e o centro - de seu método ficcional, sempre visitado pelo movimento do gesto ensaístico, preservando tudo o que há de estético e crítico em seu caminho. Dentro do permanente jogo de negação que ela assume frente a sua obra, deseja constantemente desconstruir qualquer invocação de erudição ou de exposição de si como leitora, mas o que vemos é uma obra permeada de chamados de outras vozes e de muitas relações com leituras e leitores diversos. Logo, o que quero afirmar é que importa, muito, saber colher os índices que seus paratextos nos dão; afinal a “música” clariciana, tocada por seus paratextos, marca uma proximidade com toda a sua produção ficcional; dos textos de borda derivam os textos centrais e, dos textos centrais, um permanente coro dos textos de borda faz ruído.

---

[64] Tradução: Alheio aos rigores metodológicos, as certezas categóricas e as evidencias conclusivas, o ensaio reproduz a essencial e definitiva improvisação da vida ao utilizar uma escrita que se define pela abertura, a fragmentação, o dinamismo e, incluso, por uma certa arbitrariedade que evoca a disponibilidade perante o lúdico.

2.3. Do limiar

Já que um dos efeitos causados pelos paratextos associa-se à experiência de um limiar quero prosseguir essas reflexões com a imagem de uma soleira.

Essa soleira, que estamos habituados a olhar sob as portas. Essa, que não está fora nem está dentro da casa, lugar onde às vezes nos sentamos para olhar a rua com os pensamentos quase em comunhão com um não fazer nada, sentindo a potência de ser e não ser entre o vento que passa, a poeira do chão, os caminhos possíveis. Um pensamento de Walter Benjamin[65], que entende o conceito de limiar como porto de passagem e deslocamento, diferenciando-o claramente do conceito de fronteira, é esclarecedor:

> O limiar (Schwlle) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (Grenze). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra chwellen [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados." (BENJAMIN, apud. Jeanne Marie, p. 13)

É preciso, portanto, compreender o conceito de limiar como o índice de um gesto em construção, que sugere fluxos e contrafluxos. No vocabulário benjaminiano o conceito de limiar (Schwelle) determina um registro sobre o movimento, a transação e liga-se, diretamente, ao próprio método do pensamento e da escrita de Benjamin, sobretudo em seu ponto de vista sobre a vida e a experiência da modernidade. Aliás, para o filósofo, o tempo da modernidade é um tempo de pobreza em relação a experiências liminares, pois tudo se limita, se encurta, como se não fosse mais permitido ao sujeito da

---

[65]Há um ensaio interessantíssimo da professora Maria Filomena Molder "Método é desvio: uma experiência de limiar" que trata exatamente de um estudo sobre o conceito de limiar benjaminiano, a partir de algumas de suas epígrafes, em diferentes livros. Maria Filomena esclarece a importância de alguns paratextos na obra de Benjamin como fundamental para a compreensão de seu modo de pensar e de seu método de desvio e esclarece que, muitas vezes, o efeito de determinada epígrafe,por exemplo, pode até não ser reconhecido naquele livro do qual ela faz parte, pois exigirá do leitor um exercício atento de leitura de obras futuras para que se alcance seus efeitos e funções. (BENJAMIN, 1989, p. 27 a 75)

modernidade “perder tempo” para experimentar sua vida, pois o ritmo é outro e, assim, a percepção não pode mais contemplar tudo que a afeta e que a lance em um tempo de indeterminação, de vigília, de hesitação.

Barrento afirma que o método de Benjamin é “pensar nos lugares-do-entre” e esta afirmação, sem dúvida, inspira a olhar a obra clariciana também por este entre, afinal, o pensamento que atravessa a palavra ficcional de Clarice é igualmente esse que

> arrisca ‘pensar a contrapelo’ – e isto significa usar um método que é mais imagético do que conceptual, que não separa o pensamento da *forma do pensamento* e, sobretudo, que escolhe como objeto e lugar privilegiado desse pensamento, não o espaço interior, já delimitado dos saberes, mas precisamente o *limiar*, a fronteira, o lugar-entre.” (BARRENTO, 2012, p. 2)

Creio que estas reflexões auxiliam a estabelecer, de modo mais preciso e claro, as ligações entre o caráter desviante dos paratextos e do gesto ensaístico, pois neles a evidência de descontinuidade e o ritmo de um espaço limiar são emblemáticos. Todas as forças de um pensamento assim se convergem na poética clariciana e acabam tecendo os fios de seu jogo escritural; o tracejar em trânsito, o “pensar em contrapelo” aparecem, como vimos, no conjunto de sua obra de forma insistente e, em seu último livro, esta marca se faz ainda mais forte. Afinal, neste jogo derradeiro de Clarice, quem fala nos títulos, na dedicatória, no texto em si?

Clarice, em *A hora da estrela*, é autora de um livro feito neste compasso, tateante em que o enredo está sempre lançando o texto para um futuro aberto. Mendes Souza elucida que

> Antes de iniciar a narrativa propriamente dita, que em si mesma manifesta, como se poderá ver, um efeito de retardamento (no anuncio obsessivo da dificuldade de iniciar); impõe-se uma paragem, uma atenção retardante, por via de dois recursos paródicos: uma “dedicatória do autor” e uma página com títulos.” (SOUSA, 2011, p. 565)

Se o crítico português vai por outra visada analítica, colho em consonância com ele a paragem e o adiamento da história por meio deste "efeito de retardamento", aqui pensando para além da dedicatória e dos títulos, ouvindo-o correr para dentro do texto também, escoando nos registros do narrador que hesita, e hesita muito, diante do seu próprio discurso.

> Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece porém que eu mesmo ainda não sei bem como esse isto terminará. E também porque entendo que devo caminhar passo a passo de acordo com um prazo determinado por horas: até um bicho lida com o tempo. E esta é também a minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça. (LISPECTOR, 1998, p. 16)

A identidade deste texto clariciano conjuga-se com as indagações de toda uma vida de escrita. Conforme afirmou Nunes:

> É a literatura que se desnuda como literatura, primeiro indicando os artifícios que se utiliza para captar o real, no que revela, com um gesto de quem se penitencia pelo que faz, os ingredientes capciosos de sua culinária, e logo em seguida, aceitando essa contingência, avalia-se a si mesma como mimese verbal, e sem mais esconder a fragilidade dos meios disponíveis decide arrostar os percalços de sua condição lúdica. (NUNES, 2009, p. 203)

Clarice faz desaguar, por meio da narração de Rodrigo, a arte poética de toda uma vida – a busca de uma obra que construiu sempre uma literatura em zonas não definidas, feita à beira do abismo e do porvir. De algum modo, *A hora da estrela* não se inicia e nem termina[66]. Desde os 13 títulos, passando

[66] Sobre este gesto do autor que não inicia nem termina, colho uma inspiradora passagem de Blanchot: " A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria, então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do começo. A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse, por vezes o poder de um talento esquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra a necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar ao recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as próprias palavras possa, tornar-se imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade." (BLANCHOT, 2011b, p. 15)

pela “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)”, até o texto central, o que temos é um *continuum*– que vem de longe e aponta para um alhures. Afinal, Creio que podemos dizer de *A hora da estrela* o que Berta Waldman afirmou sobre *Água Viva*:

> Este livro nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas *outra coisa* que não se chega a dizer: ele é sempre para mais tarde. Esse futuro para o qual aponta, contudo, não é acalentado por um projeto realizável, estando inevitavelmente fadado ao fracasso: o não-livro será seu melhor livro. (WALDMAN, 2003, p. 32)

Desta leitura fica a certeza de um projeto estético que nunca deixou de apontar um discurso que legitimamente assinala, em muitos momentos, um antimétodo, ou um método investigativo, ou uma experimentação discursiva que jamais lhe deu qualquer garantia e que parece ser, sempre, caminho aberto - como disse a própria Clarice, certa vez “[...] eu começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando notas. E depois vejo que umas tem conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio.” (Inst. Moreira Salles, 2004, p.79) Ou, como profere Rodrigo: “(Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo.)”. (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Lembremos que o narrador iniciará sua obra dizendo que “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas a verdade é que o universo jamais começou” (Ibid, p. 11). Materializado nesta afirmativa, um *continuum* - definido tanto em regressão infinita, quanto em progressão infinita. Logo, é como uma espécie de acervo ilimitado dos textos de Clarice[67] que *A hora da estrela* constitui uma escrita feita

[67]Vilma Arêas, em sua interpretação da obra, afirma: “*A hora da estrela* significa o final de uma trajetória. Narrativa do limiar, escrita à beira da morte, configura-se como o salto mortal de Clarice, até pelo título articulando-se ao percurso sinalizado antiteticamente por *A paixão segundo G.H.* e *A via crucis do corpo*. Nesse pequeno e dilacerante livro é possível discernirmos sinais mais explícitos de uma maneira de ser, de uma voz que os vários narradores “na verdade Clarice Lispector”, tateiam nas cartas, nos apontamentos e nos textos literários. A voz fala do equilíbrio precário a pique de por tudo a perder. Tudo o quê? O que

de inúmeros espaços do entre, onde se costuram jogos de construção que incorporam, por exemplo, o gesto ensaístico, o tom auto-reflexivo, a interposição de vozes narrativas junto ao mascaramento/desmascaramento do narrador, a enunciação marcada por várias pausas, o tom testemunhal, enfim, traços que trazem ao texto a clara tensão entre o modo de dizer, o pensamento em movimento e a imprecisão sobre a forma de narrar. A compreensão deste ritmo é fundamental, pois revela o encontro e o desencontro de Clarice com seu texto de forma a indiciar uma estrutura narrativa que olha sempre para si, conforme aponta Rosenbaum:

> Para uma autora de um estilo tão problematizador da linguagem e da vida, a grande e principal questão sempre foi o ato do narrar. Como dizer o impossível de dizer sem sucumbir ao silêncio, ao vazio, à terrível atração do nada em que o escritor submerge à procura da palavra? O dificultoso ato de narrar num mundo que perdeu as coordenadas conhecidas é o caminho por onde Clarice se aventura. (ROSENBAUM, 2002, p.90)

Este espaço de "coordenadas perdidas" é o território onde Clarice, Rodrigo e Macabéa se encontram. Falamos de uma literatura que entende que "o que torna possível a linguagem é o fato de ela tender a ser impossível. Portanto há nela, em todos os seus níveis, uma relação de contestação e de inquietação da qual não pode se libertar." (BLANCHOT, 2011a, p.30). Revela-se, novamente, um limiar onde só é permitida a apreensão de uma transitoriedade, a elaboração do livro marca-se mais pela ideia do livro, pelo desejo de um determinado modo de tecer o livro, do que pela concretude do livro em si e, sem dúvida, isto dá à obra um sabor permanentemente paradoxal: o de fracasso de algo que nunca alcança seu fim, e o de êxito por algo que materializa, de modo lapidar, a essência de um livro que fale cada vez menos a representação e cada vez mais a experiência da linguagem.

---

restava de uma ética da escrita afinada com a modernidade, voltada à destruição de interioridades equivocadas, 'profundérrimas', diria zombeteriramente Mário de Andrade, e da literatura enquanto atividade diletante, comprometida com o que se considera "a beleza" , "o humano" e seus equivalentes." A partir desta visada, Arêas interpreta a obra clariciana em diálogo com Vidas Secas, atribuindo, em certa medida, ao caminho de Macabéa, a continuidade do caminho iniciado pela família de Fabiano. Cf. AREAS, 2005, pp. 74- 108.

Assim, a consciência crítica clariciana, que vai abrindo estes caminhos porosos no texto, valida mais o que está inexpresso do que aquilo que está expresso, obrigando-nos a olhar com mais calma a relação entre potência e ato no estatuto desta sua última escritura - não apenas nos espaços do dentro, mas também em suas bordas. Vejamos.

2.4. Rastro e potência: formas do não na voz de Rodrigo

Um livro com treze títulos. E a inscrição garatuja da assinatura de Clarice Lispector entre eles[68].

Antes da assinatura de Clarice, quatro títulos: *A culpa é minha. A hora da estrela. Ela que se arranje. O direito ao grito*.

Depois da assinatura de Clarice, nove títulos: *Quanto ao futuro.. Lamento de um blue. Ela não sabe gritar. Uma sensação de perda. Assovio no vento escuro. Eu não posso fazer nada. Registro dos fatos antecedentes. História lacrimogênica de cordel. Saída discreta pela porta dos fundos*.

Entre todos os títulos, a conjunção *ou*.

Não quero especular cada um dos títulos para lançar possíveis leituras que expliquem, de forma talvez muito inocente, relações com o desenvolvimento do enredo. Em todos os títulos as relações são muitas, claras e possíveis de serem feitas, pois eles exprimem uma multiplicidade grande de combinatórias que acabam sendo incorporadas ao texto[69].

---

[68] Vilma Arêas considera a assinatura de Clarice como mais um título, lendo, portanto, 14 títulos em *A hora da estrela*: Cf. AREAS, 2005, p.p 74-109.

[69]Maria Lucia Homem (2012) aponta o movimento de conversão e dispersão entre os títulos como uma dança propositalmente orquestrada que revela o tom dirigido por Rodrigo, inclusive, para construir sua personagem. Cito Maria Lucia: A metáfora das “lascas soltas” e “espelhadas” [refere-se ao que o próprio Rodrigo afirma sobre seu escrever quando diz “Não , não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados”] pode evocar várias significações, mas, dentre elas, destacamos o jogo que Clarice realiza com os treze títulos da obra, também eles espalhados como lascas na narrativa. (...) os títulos são por vezes conflitantes. Em um caso, “O direito ao grito” aparece ao lado de

Treze títulos. E uma Dedicatória: “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)”. De saída, uma importante questão: quem fala no texto?

Ou, melhor, “que importa quem fala no texto? Alguém disse que importa quem fala.” No clássico ensaio de Michel Foucault “O que é um autor?”[70] a referência à afirmativa becktiniana “O que importa quem fala? Alguém disse que importa quem fala” incita reflexões a respeito das funções enunciativas sobre o autor, mais especificamente, em relação ao lugar ocupado pelo sujeito do discurso. Afirma Foucault: “Gostaria no momento de examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente.” (FOUCAULT, p. 6)

Toda a indagação foucaultiana sobre o apagamento do autor[71] e sobre seu contrário, ou seja, sobre o gesto identitário que revela o autor e dá a ele um estatuto dentro de uma sociedade, mostra que a função autor sobrepõe-se ao nome próprio. Deste modo, a questão da autoria e do uso do nome do autor são os principais núcleos de reflexão e é a partir destes núcleos que o pensador francês indica algumas problemáticas no campo do pensamento crítico sobre a figura do autor. Segundo ele, a função autor está diretamente relacionada ao “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, p. 6); Esta dimensão relacional entre a função autor e sua inserção na sociedade é fundamental, pois a força autoral agrega à obra seu *status* de reconhecimento ou de rechaço dentro de determinados valores estéticos que guiam os discursos circundantes em uma determinada cultura.

“Ela não sabe gritar”. Esses títulos possuem a estrutura de uma suposta complementação, em que todos os pontos de vista são considerados ao mesmo tempo, sejam eles excludentes ou paralelos.” (p.146) Cf. HOMEM, 2012.

[71]No ensaio “O autor como gesto” Giorgio Agamben parte desta conferencia foucaultiana para problematizar a questão do paradigma do autor, de sua presença-ausência. Afirma o filósofo italiano: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.” (AGAMBEN, 2007, p.59) Ainda para Agamben, a relação pensada traz aquela imagem da trapaça do Arlequim como o jogo do gesto do autor, aquele que “incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama.”(p. 61). Não é neste fio que o gesto de Rodrigo também se faz?

Foucault afirma, inclusive, que na sociedade contemporânea a procura do autor, sua assinatura na obra, é algo primordial, ou seja, a sociedade contemporânea não suportaria conviver com o anonimato literário. Assim, em nossa época solicita-se uma filiação, uma nomeação que deem ao texto um status, uma origem, um lugar, pois de fato "o anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma." (FOUCAULT, p. 6). Mas uma estranha polaridade podemos inferir daí: ao mesmo tempo em que é insuportável o anonimato literário, a literatura contemporânea celebra um espaço vazio para o lugar do autor.[72]

Aqui interessa-nos pensar à contrapelo – indagar o que há de enigma no gesto de Clarice ao inserir sua assinatura entre os treze títulos e ao declarar-se autora, na "Dedicatória". Toda uma ideia de trapaça está lançada: Clarice parece preencher aquele espaço vazio que a contemporaneidade dá ao escritor; parece inscrever no texto uma soberania, uma verdade autoral; parece declarar a afirmação de um duplo, mas, conforme avançamos na leitura, é possível notar que sua assinatura tem mais a função de uma dissolução do que de uma determinação. Conforme elucida Maria Lucia Homem:

> De um lado, a ficção do contar e seu "metafórico condutor" Rodrigo; de outro, a ruptura do pacto ficcional. Além disso, a imagem de um espelho diante do outro multiplica e permite ver as costas, o lado oculto. Espelhamento, ao mesmo tempo que

---

[72]Fundamental aqui lembrar o clássico ensaio de Roland "A morte do autor", de 1968. Sabemos que a expressão "morte do autor" não se refere à morte da criação, nem tão pouco a uma denegação ao papel do escritor. A questão toda, para Barthes, é de uma convocação, de um chamado de volta ao texto e de afastamento das interpretações obliteradas pelos traços biográficos e suas contingências. O texto como tecido de linguagem deveria ser o foco. Daí que a crítica barthesiana é incisiva e determinadamente áspera a posicionamentos críticos que desviassem o eixo da leitura do texto para o autor. Escutar mais a voz do autor, o traço psicológico ou o dado biográfico significava, para Barthes, uma morte da leitura do texto. Além do que, para o crítico francês, no campo da escritura, o leitor deve ter seu lugar assegurado. Ainda muito interessante e, sem dúvida, iluminadora é a crítica referente ao primado Autor/Crítica na visão de Barthes: "Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão,é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está "explicado", o crítico venceu: não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o reinado do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja abalada ao mesmo tempo que o Autor." (BARTHES, 2004, p. 63) Claro, guardadas os excessos do ponto de vista estruturalista aí presente, é fato a importância da posição barthesiana para um novo olhar sobre o texto e sobre o papel da crítica.

> enfrentamento: não se trata de uma relação especular estritamente "apaziguada" na submissão do um pelo outro, mas eleva-se uma trama complexa, em que o jogo de espelhos se intercala com o distanciamento e o estranhamento inevitáveis do contato com o outro diferente. (HOMEM, 2012, p. 116-117)

Neste jogo, ao mesmo tempo em que a assinatura de Clarice convoca a afirmativa de um estilo e de toda a singularidade que seu nome traz, o que significa seu gesto autoral frente a um livro de poética fragmentária, modulação sussurrante, feito sob a sentença da morte e do silêncio? O que a autora quer marcar e anunciar com sua autoria declarada? O que significa seu gesto?

> O gesto do autor na obra a que também da vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como o Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como exemplo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo. (AGAMBEN, 2010, p.p. 61-62)

Como devemos compreender a presença desta "trapaça arlequinal" no gesto de Clarice, em *A hora da estrela*? Se concordarmos com a ideia de que o gesto do autor se faz entre um aparecimento/desaparecimento; uma presença/ausência, como aquilo que segue inexpresso a cada gesto de expressão, talvez a estratégia clariciana revele justamente isso: um traço, uma borda que evoca um aparecimento, mas que está condenada a sempre desaparecer, e vice-versa. Neste sentido, sua assinatura entre os treze títulos e sua declaração na "Dedicatória" fazem de sua presença - ausência um registro potencial e uma promessa de enunciação que se dobra sobre a modulação de Rodrigo. Maria Lucia Homem considera a seguinte estrutura:

> (...) há uma proposta dicotômica de autoria, que engloba o par narrador- personagem, Rodrigo e Clarice, criando um nível a mais nesse ofício "organizador". (...) Entrelaçando-se sempre, por vezes na mesma frase, surgem diversas instâncias discursivas, cujo efeito imediato é a construção de uma narração enigmática. (HOMEM, 2012, p.127)

Apesar de todo o jogo de especularidades e de cruzamento destas instâncias discursivas, não acredito que possamos afirmar que este texto de Clarice seja uma espécie de autorretrato, conforme acredita Arêas:

> Pois *A hora da estrela*, antes de mais nada, é um autorretrato, sendo ao mesmo tempo uma radiografia do processo de criação. "Macabéa c'est moi", poderia dizer Clarice, imitando uma confissão célebre. A narrativa utiliza de modo explícito todos os componentes da forma como reveladores de um rosto, ressoando nos demais personagens e, ao mesmo tempo, na narrativa. (ARÊAS, 2005, p.p. 76-77)

Se por um lado é certo que *A hora da estrela* se aproxima de uma "radiografia do processo de criação", por outro lado acreditamos que não podemos falar na imagem de um autorretrato e nem na revelação de um rosto. Rodrigo enuncia; "vejo a nordestina se olhando no espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos."[22] Todavia, Macabéa e Rodrigo são personagens não de uma colagem (auto) biográfica, mas, antes, de uma ideia de escrita cuja força está naquilo que não está transfigurado, que não está colado à assinatura clariciana. São, antes, a revelação de uma linguagem. Macabéa e Rodrigo são mais o apagamento de um rosto do que sua revelação – assim, seguir acreditando que Macabéa é Clarice, me parece ser um caminho abismal, pois seria seguir a verdade de uma imagem que é, ela mesma, labirinto, sobretudo dentro de uma poética dentro da qual o jogo de Arlequim é o que mais agrada Clarice. Importa lembrar que o sujeito da linguagem é sempre aquele que não está e que, se está, é já outro. Lição que Montaigne nos ensinou há séculos. E que Foucault, muito tempo depois, praticou:

> Mais de um, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me perguntem quem sou eu e não me digam para

> permanecer o mesmo: essa é uma moral do estado civil, ela rege nossos documentos. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever. (FOUCAULT, 2008, p. 20)

Deste modo, os rostos de Macabéa, Rodrigo, Clarice são a presença deum enigma - enigma no sentido de serem um rosto-signo, um rosto-linguagem, um rosto-rastro que nos espia de uma soleira onde o silêncio e a palavra, a enunciação e o balbucio, são sua mais legitima verdade.

> Um belo rosto é talvez o único lugar onde há verdadeiramente silêncio. Enquanto o caráter deixa no rosto as marcas de palavras não ditas, de intenções não realizadas, enquanto a face do animal parece sempre estar a ponto de proferir palavras, a beleza humana abre o rosto ao silêncio. Mas o silêncio - que advém daqui – não é simples suspensão do discurso, mas silêncio da própria palavra, a palavra a tornar-se visível: a ideia da linguagem. Assim, o silêncio do rosto é a verdadeira morada do homem. (AGAMBEN, 2012, p. 112)

Que bela imagem nos traz Giorgio Agamben sobre a ideia da linguagem (ou sobre a verdadeira morada do homem). Este enlace entre o rosto, o silêncio e a ideia da linguagem encontra no gesto enunciativo de Rodrigo uma ressonância bastante interessante, pois entre a construção de sua personagem, sua narração e a sombra garatuja da assinatura clariciana há sempre um intervalo, uma suspensão que “não é simples suspensão do discurso” mas é caminho para a entrada de uma reflexão que lança sobre o texto a medida deste rosto que não é outro senão o rosto inapreensível da palavra.

Postas estas questões, a problematização que levanto parte de um recorte que deseja pensar a força discursiva que os treze títulos têm frente ao texto central, parece-me que há um intuito argumentativo aqui, espécie de advertência preliminar que potencializa o jogo narrativo a partir do qual se tece *A hora da estrela*, sobretudo, pela presença de certo tom baixo no qual correrá a narrativa.

Entre os títulos, encontramos substantivos como “culpa”, “lamento”, “perda” que convocam um campo semântico associado a privações, danos, algo repreensível e, somados ao adjetivo “escuro” e ao sugestivo “lacrimogênica” (que remete a lacrimogênea/ lacrimoso), reforçam a dimensão negativa do cenário a ser visto. O título que traz o futuro como promessa “.Quanto ao futuro.” vem entre pontos, um inicial e outro final, portanto, o tom lastimoso predomina nos títulos e a “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)” confirmará, em voz contundente, este tom que cresce, inclusive, em sucessivas referências depreciativas. A “Dedicatória...” inicia-se assim: “Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós” (LISPECTOR, 1998, p.09, *grifo meu*) Que efeito o seu dizer causa na leitura senão um efeito que coloca seu livro e a si em um lugar de limbo? “Esta coisa aí” antecipa os vestígios de um dos argumentos principais do livro, que será dado em tom baixo[73]: o livro, Rodrigo e Macabéa não fazem falta a ninguém. O trecho citado a seguir, que está nas páginas iniciais, retoma e reforça este tom:

> Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (Ibid, p.14)

Deste modo, o posicionamento do narrador nos permite afirmar que o livro em si também não faria falta a ninguém, autorizando, ele mesmo, a não continuidade da leitura. Mas seguimos. E encontramos, ainda na dedicatória – que também poderia ser nomeada de prólogo, pelo seu teor crítico e reflexivo – mais um pouco do curioso modo de (se) dedicar registrado pelo narrador: “Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de

[73] Numa outra chave de leitura, Cesar Mota Teixeira investiga o tom burlesco em **A hora da estrela**. A partir da teoria bakhtiniana e da questão crítico-paródica o autor defende que o narrador Rodrigo se veste da máscara do bufão, representando uma persona burlesca que, “em clima de carnavalização, desmascara e destrona discursos no processo autocrítico de construção da narrativa.” (TEIXEIRA, 2006).

Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo." (LISPECTOR, 1998, p. 09)

Dedicar a si mesmo é o gesto estranho que lemos. A Dedicatória acontece como uma dobra para dentro, ao se dedicar o narrador conjuga a máscara do *eu* que escreve à do eu que se dedica. Fica claro que é o autor(autora), inscrito na persona do narrador, que se dedica, marcando uma simbiose entre ele e o livro[74]. Temos, nesta medida, um *eu* que se inventa ao mesmo tempo que inventa sua escritura, um *eu* que é a escritura e que incorpora tudo aquilo de que ela é feita: fragmentos, pausas, dúvidas, silêncios, contradições, resíduos, sussurros. Lembrando que Genette esclarece ter a dedicatória sempre o intuito de homenagear alguém sendo, desta maneira, uma clara forma de elogio, de gesto amoroso, de referência respeitosa, pergunto: a "homenagem" da dedicatória clariciana é feita para quem? Aliás, a que será que se destina tal dedicatória?

Alerta Genette, também, que dependendo da forma como é desenvolvida a dedicatória pode conter outras intencionalidades além daquelas do elogio, pode abrigar "informações sobre as fontes e a gênese da obra, ou comentários sobre sua forma ou significação, levando a função da dedicatória a invadir claramente a do prefácio." (GENETTE, 2009, p. 114)

No caso da obra em análise, esta espécie de contaminação entre as funções paratextuais da dedicatória e do prólogo, a meu ver, estende-se para além das escritas de borda até por volta das trinta primeiras páginas. Temos, portanto, um conjunto escritural composto pelo que vou nomear de "prólogo estendido"[75]. Interpreto, portanto, as primeiras 20 a 30 páginas do livro como

---

[74]Esta correspondência me remete diretamente à fala montaigneana *Não fiz mais meu livro do que meu livro me fez.*

[75] Uma instigante reflexão de Herlander Cruz ressoa aqui: "Dizer-se que se está no domínio do paratexto toca o insofismável; deliberadamente toca, porque a prática literária subverte as regras e a lógica teóricas. Deste modo, com alguma regularidade assiste-se à construção prefacial como artifício, não para além ou paralelamente ao texto, mas como factor de validação e mecanismo narrativo da narrativa em si. Por vezes, ainda, o prefácio é uma reflexão sobre a própria escrita e os mecanismos do eu, onde por vezes se confundem autor, narrador ou o que está para lá do próprio texto."(CRUZ, 2010, p. 6-7) Estes mecanismos dão ao tom prefacial a plasticidade que torna sua inscrição no texto sempre arguta e marcadamente importante – e há que se ver, claro, o tom do prefácio para que possamos considerá-lo um

uma borda espessa onde se acumulam, se engancham, se friccionam resíduos compositivos de um largo caudal da ficção clariciana. O que ouvimos é o forte tom meditativo de um narrador que procura um método de escrita não comum a seus hábitos e, a partir daí, depara-se com extremas dificuldades em seu narrar. É fato que

> Desde as primeiras páginas, em que a narrativa emperrada ainda não encontrou seu curso definido, sentimo-nos nas mãos de um narrador que, embora se proponha a contar uma história com propalada objetividade e verossimilhança, não consegue abandonar o centro da cena a favor da necessária distância onisciente que um pressuposto relato com "começo, meio e granfinale" exigiria. (TEIXEIRA, 2006 p. 12)

Sem dúvida o leitor ocupa um lugar de espera ao atravessar com Rodrigo este introito que parece não acabar nunca. A história de Macabéa demora a vir. O relato com "começo, meio e granfinale" não se concretiza. As respostas para muitas das perguntas lançadas pelo narrador não aparecem. Lê-se no parágrafo final da "Dedicatória..."

> Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós? É uma história em tecnicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos. (LISPECTOR, 1998, p.10).

O estado de inacabamento do livro pesa terrivelmente sobre o narrador, pois quanto mais ele expõe seu projeto de escrita, mais um sentimento de inoperância se destaca. O desejo por uma resposta (que ele solicita ao leitor, inclusive) atravessa todo o caminho narrativo, mas a resposta seria em relação a quê, afinal? Ao "estado de emergência e de calamidade pública" em que se

---

gesto literário, estético, ou apenas informativo. A questão aqui, no entanto, está clara – os paratextos de *A hora da estrela* – os títulos e a dedicatória – sulcam a narrativa central, sobretudo neste primeiro tempo mais adensadamente meditativo e hesitante, de modo a formarem esta continuidade paratextual que nomeio de prólogo estendido, sobretudo pelo ritmo ensaístico, de refluxo, contrafluxo e fluência dentro da totalidade da narrativa clariciana.

insere a história de Macabéa? Ao “trabalho de carpintaria” que é seu narrar?[76] Na segunda página, depois do término da dedicatória, o narrador prossegue com suas perguntas:

> Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes. (LISPECTOR, 1998, p.12)

Ficamos nós, leitores, com muitas das perguntas de Rodrigo nas mãos e seguimos com ele desejosos, talvez, de uma garantia que ele não nos dará, pois seu tom é sempre obsessivamente reticente. Neste sentido, a medida vacilante de seu dizer aprofunda uma importante característica que *A hora da estrela* põe a ver: uma ideia de prosa cuja força está mais naquilo que é potência do que naquilo que é ato.

Assim é que a questão da potência parece iluminar de forma precisa a relação que Rodrigo tem com o gesto da escrita. Por meio deste narrador que, claramente, tem um gosto pelo inacabado e pelo fragmentado, recolhemos um jogo mimético pouco sustentável - neste prólogo que chamo de estendido a crise experienciada pelo narrador atinge as camadas mais superficiais e mais profundas do texto e inscreve neste método que é sempre desvio “aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa” (AGAMBEN, 2007b, p. 30). O conceito de potência, na visada que traço aqui, deve ser entendido da seguinte forma:[77]

---

[76]Tal como em toda a obra clariciana, o processo de Rodrigo assemelha-se àquele que registra, anota, faz pausas, se retira da cena, retorna, costurando sempre entre o centro e as bordas do seu discurso muitas recolhas que parecem espectros soltos e organizados de falas, pensamentos, observações de muitos textos de Clarice. Será que não seria interessante indagarmos, tal como Foucault, sobre a importância que teria “... este imenso formigamento de vestígios verbais que um indivíduo deixa em torno de si, no momento de morrer, e que falam, em um entrecruzamento indefinido, tantas linguagens diferentes?” Cf. FOUCAULT, 2008, p. 27.

[77]Aprofundaremos um pouco mais esta leitura sobre a potência no capítulo 3.

> Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de facto, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer ("dýnamis me eînai, me emergêin"), sem a qual a potência passaria já sempre ao ato e se confundiria com ele." (AGAMBEN,2007a, p. 13)

Retomando o conceito de potência da tradição filosófica, sobretudo de linhagem aristotélica, Agamben esclarece a relação entre a potência e o ato pontuando que o termo *dynamis* (potência) deve ser compreendido como "um termo – será bom lembrar – cujo significado é tanto o de potência quanto o de possibilidade, sendo que esses dois significados não deveriam jamais ser dissociados, como infelizmente acontece nas tradições modernas" (AGAMBEN, 2006, p.2).

Podemos compreender, portanto, que a potência abriga um gesto residual e aqui a ligação entre potência e paratexto fica bastante evidente, afinal, estamos falando de territórios onde há, sempre, uma promessa de devir[78]. Olhar, portanto, a escrita de *A hora da estrela* como uma espécie de "prelúdio" de uma obra porvir, como uma escrita que se faz e não se faz, compondo-se como uma escrita contingente, parece fazer todo o sentido aqui. A potência, diretamente ligada ao vir a ser, a uma forma futura, aparece como um resíduo na escrita de Rodrigo – o devir é o aspecto essencial da potência e é, também aqui, o aspecto essencial da trajetória escritural de Rodrigo. O prólogo estendido é promessa desta história que é promessa de um relato factual, que é sempre interpelado pela meditação elaborativa do narrador.

---

[78] Esta relação está ligada diretamente à ideia da "tabuinha de cera" onde ainda nada foi escrito mas, exatamente por isso, fica guardada a potencialidade de um vir a ser, de um possível a ser registrado em sua superfície. Sabrina Seldmayer, em seu ensaio "A potência passiva dos Bartlebys na escrita de Vila-Matas", traz uma reflexão esclarecedora: "Do livro três de Aristóteles, de 430 a. C., Agamben extrai uma imagem muito próxima dessa constelação literária: a comparação que o filósofo grego faz do pensamento (*nous*) a uma tábua de escrever, na qual nada ainda foi sulcado, escrito. Sabemos que, nessa época, a tinta no papiro era um caso excepcional, e o comum era gravar, através de um fino estilete, a camada de cera que cobria a tábua. O que Aristóteles buscava era tentar entender como o pensamento passa ao ato. No entanto, constata Agamben, essa *tabula rasa* aristotélica, ou melhor, essa *rasura tabulae* serviu, sim, para demonstrar como o espírito é pura potência; e a metáfora da tábua de escrever sobre a qual nada ainda foi escrito serviu para representar a forma pela qual existe uma pura potência." Cf. em:<http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%202010-2501/A%20pot%EAncia%20passiva.pdf>

> Pois que a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser – ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

A perda do caminho de Rodrigo acontece sucessivas vezes e nos conduz por atalhos que nos exigem um recuo, uma pausa, um ir adiante, mesmo quando pouco há para se ver. O inacabado é seu caminho confesso e também sua inquietação. Acompanhar Rodrigo no instante mesmo de sua enunciação (tempo que marca a maior parte do narrar) significa ler constantemente um "preferir não" em muitos momentos - as marcas de um invariável adiamento, inclusive, dão a exaustiva cadência da longa marcha deste "prólogo estendido". Não estaria aqui uma relação com o gesto de um escriba[79] diante da página em branco? Seu exercício de escrita não estaria, tal como especula Henrique Vila- Matas, perto daquele que sempre "se pergunta o que é e onde está a escrita e que vagueia ao redor da sua impossibilidade"? (VILA-MATAS, 2004, p.11)

Sua narrativa pretendida "impessoal" e feita de fatos expõe sua contradição a cada instante[80], quanto mais Rodrigo deseja se afastar do relato

---

[79] Faço referência aqui ao personagem Bartleby, o escrivão de Melville, ao qual irei me referir mais detidamente no capítulo seguinte.

[80]Sobre a busca por uma escrita com começo, meio e fim e a revelação de um resultado de impossibilidade para esta empreitada, Clarice escreve uma crônica que revela seu desejo naufragado. Na crônica é possível perceber que a autora entende que não conseguia publicar muitos de seus textos (quando era ainda uma menina de sete anos(!) e os enviava a um jornal de Recife) por conta de algo que neles faltava – justamente a história. A crônica se chama 'Ainda Impossível' e narra Clarice: "Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também. Desde então, porém, eu havia mudado tanto; quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro "era uma vez". Perguntei-me em seguida: e por que não começo? Agora mesmo? Será simples, senti eu. E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me Ra impossível. Eu havia escrito: "Era uma vez um pássaro, meu Deus."(LISPECTOR,1992,p.437)

e buscar uma objetividade, mais ele se torna presente e revela que falar de Macabéa é falar de algo muito maior: “Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (Ibid, p.17) Rodrigo precisa contar a história da nordestina, afirma: “o que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.” (Ibid, p.13) Mas ao revelar a vida de Macabéa, o narrador estará revelando o quê? Sim, é fato, a história de Macabéa acontece. Rodrigo narra a vida da nordestina, seu cotidiano, os espaços por onde ela transita, mas o que predomina em *A Hora da Estrela* é a factualidade da vida de Macabéa? Sabemos que não. Somos por todo tempo atingidos por uma voz que narra mais a inoperância e o inexpresso, e estes prefixos do “não” vão compondo a potência da escritura sustentando-lhe a forma e conduzindo seu ritmo. Tal como disse Blanchot, sobre o exercício de Kafka em “Muralha da China”, podemos dizer de Rodrigo:

> Kafka não se pode impedir de escrever, mas escrever o impede de escrever: ele se interrompe, ele recomeça. Seu esforço é sem fim, bem como sua paixão é sem esperança – com a ressalva de que a ausência de esperança se torna, às vezes, a esperança mais tenaz, a impossibilidade de poder terminar é apenas a impossibilidade de continuar. (BLANCHOT, 2011a, p.31)

Esta afirmativa de Blanchot indica uma questão estética fundamental que sem dúvida está no texto de *A hora da estrela*: a experiência do narrar posta como uma aporia - o esforço de Rodrigo diante da tentativa de se apropriar do inapropriável sublinha esta aporia. Esta lucidez do narrador revela uma prosa ligada a uma experiência da língua como força de desativação de dispositivos representativos, apontando para sua inapreensibilidade. Na contramão de seu desejo de tocar o corpo verossímil da palavra (se é que ele existe!), anunciado desde o inicio da história, o texto clariciano segue.

O que significa, afinal, narrar a vida desta nordestina? Por que Rodrigo colhe esta vida minada por desagravos e ausências, entoa suas faltas e faz dela sua matéria vertente? A narrativa patina, escorrega e quando parece entoar a voz da nordestina, o que ouvimos é apenas balbucio. Ora, estamos

falando sempre de uma impossibilidade – Rodrigo sabe que é no exercício da negatividade que ele atravessa a história de Macabéa e que sua literatura está, certamente, pondo a ver aquilo que tão bem pontua Blanchot sobre o espaço literário:

> Aí a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível, não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos dela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. (BLANCHOT, 2011b, p. 47)

Que outro caminho nos mostra este prólogo estendido senão o de uma promessa que gera outra promessa e mais outra e segue rumo para o centro do relato levando com ela sua potencialidade?

Caminhemos para o próximo capítulo.

Capítulo III

A hora da estrela: o gesto, o testemunho.

"A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é meu dever para comigo."

Clarice Lispector

3.1. Da negatividade: lugares de potência

Se no capitulo anterior elegi um lugar de soleira para alinhavar as reflexões da pesquisa, neste capítulo mirar um lugar do não é essencial. Lugar de onde falam muitas vozes ficcionais da tradição literária.

Estas vozes sempre ocuparam minhas leituras de maneira profundamente inquietante, sobretudo pelo lugar de negatividade de onde elas falam – trata-se de uma galeria de personagens que oferecem à nossa leitura uma interrupção, um gesto em suspenso, um porvir e tem seus perfis "atrelados ao gesto da cópia, ao gosto pelo anonimato, pela opacidade, pela inação, reprodutores de qualquer caligrafia no exercício da solidão" (SELDMAYER, 2007, p. 19). O exercício mais comum em seus gestos[81] é aquele de um "preferir não", pois o que ecoa em suas vozes é a sentença do escrivão Bartleby, personagem do livro de Melville - *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. No texto de Melville a personagem, solicitada por seu chefe para uma tarefa, responde com um objetivo "I would prefer not to". Nesta sentença está uma importante singularidade – a personagem Bartleby sublinha uma recusa que a coloca em uma zona de indecibilidade, espaço de potencialidade permanente, afinal, ao enunciar que "preferiria não", o escrivão convoca uma suspensão, um intervalo onde o poder ser e o poder não ser habitam.

Deste modo, o nada, o vazio e a pausa figuram como um exercício de potência, afinal este escriba que não mais escreve, que resiste frente ao ato da cópia, acaba instaurando, com sua escolha passiva, um gesto de inoperosidade. Esclarece Agamben que "inoperosidade não significa, de fato, simplesmente inércia, não-fazer" (AGAMBEN, 2007, p. 47), é preciso

[81]A "Síndrome de Bartleby" aparece em diferentes momentos da literatura universal e é sempre referida ao gesto de uma recusa, singularmente, ligado à escrita. Entre esta galeria de personagens, podemos citar os escrivães kafkianos, personagens becktinianas, dostoievskianas. Alguns escritores também são tomados, de diversas maneiras, por esta síndrome e Henrique Villa-Matas, em seu já citado *Bartleby e companhia* refere-se a Miguel Torga, Kafka, Rimbaud, Juan Julfo. Cf. VILA –MATAS, 2004, p. 68

entendermos, deste modo, que a inoperosidade constitui-se de potência, seu aparente lugar vazio é feito de uma possibilidade de poder ser e poder não ser cuja força desativadora de dispositivos sociais instaura outro lugar para a escrita que não seja cópia e que seja, talvez, individuação.

Em seu ensaio "Bartleby, ou a fórmula"[82], Giles Deleuze analisa a fala da personagem como uma expressão agramatical, ou seja, que corta a linguagem de suas referências e instaura a expressão numa "zona de indiscernibilidade". Esclarece Deleuze:

> A fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também outro termo que parecia preservar e que se torna impossível. De fato, ela os torna indistintos: cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não para de crescer entre algumas atividades não-preferidas e uma atividade preferível. Qualquer particularidade, qualquer preferência é abolida. A fórmula aniquila "copiar", a única referência em relação à qual algo poderia ser ou não ser preferido. (DELEUZE, 1997, p.83)

---

[82] Ainda pensando a agramaticalidade da fórmula, Deleuze observa que "a fórmula *I prefer not to* não era uma afirmação nem uma negação. Bartleby 'não recusa, mas tampouco aceita, ele avança e retrocede nesse avanço, se expõe um pouco num leve recuo da fala'. O advogado ficaria aliviado se Bartleby não quisesse mas Bartleby não recusa, ele recusa apenas um não-preferido (a releitura, sair...). E bartleby tampouco aceita, ele não afirma um preferível que consisitiria em continuar copiando, limita-se a colocar sua impossibilidade. Em suma, a fórmula, que recusa sucessivamente qualquer outro ato, já engoliu o ato de copiar que ela sequer precisa recusar. A fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parecia preservar e que se torna impossível. De fato, ela os torna indistintos: cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não para de crescer entre algumas atividades não-preferidas e uma atividade preferível.Qualquer particularidade, qualquer referência é abolida.A fórmula aniquila "copiar", a única referência em relação à qual algo poderia ser ou não ser preferido.*Eu preferiria nada a algo*: não uma vontade de nada, mas o crescimento de um nada de vontade.Bartleby ganhou o direito de sobreviver, isto é, de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega. Pura passividade paciente, como diria Blanchot. Ser enquanto ser, e nada mais. Pressionam-no a dizer sim ou não. Mas se ele dissesse não (cotejar, sair...), se ele dissesse sim (copiar...), seria rapidamente vencido, considerado inútil, não sobreviveria. Só pode sobreviver volteando num suspense que mantém todo mundo à distância. Seu meio de sobrevivência consiste em preferir não cotejar, mas por isso mesmo não preferir copiar. Precisava recusar um para tornar o outro impossível. A fórmula é em dois tempos, e não para de se recarregar a si mesma, repassando pelos mesmos estados. Por isso o advogado tem a impressão vertiginosa, a cada vez, de que tudo recomeça do zero." (DELEUZE, 1997, p.82-83) O que interessa reter é que neste movimento intervalar dado pela sentença bartlebyana cava-se um espaço de limiar, onde a zona de flutuação permanece como único espaço possível para Bartleby – e todo este gesto faz eco no ritmo de avanço e recuo que sempre assalta Rodrigo em *A hora da estrela* – durante todo o livro, conforme já vimos no "prólogo estendido" e conforme veremos mais detalhadamente adiante.

Penso que o efeito da sentença *bartlebyana* permite-nos visualizar certa dimensão de relações entre o gesto de Bartleby e os gestos de Rodrigo, pois a enunciação do narrador clariceano se dá dentro de uma atormentada contingência, insistentemente marcada pela potência de não.[83]. Muitas vezes Rodrigo parece vestir a sentença *bartlebyana*, pois sua caligrafia se faz, exatamente, "no exercício da solidão" e associa-se, de fato, a uma linhagem de personagens, narradores, escribas, guardiões dos gestos do não que, ao contrário de serem finitude, são absoluta potência. Seu "quase" não escrever aparece, sobretudo, como *sua* fórmula de vida – a relação que o narrador estabelece com a língua é daquele que contempla seu poder ser e seu poder não ser, questionando a experiência de sua fabulação, de sua percepção, de sua inação.

> Ah, que modo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil é à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama. (LISPECTOR, 1998, p.19)

---

[83] A expressão "potência de não" aparecerá algumas vezes neste trabalho quando eu estiver me referindo à sentença de Bartleby e ao modo como ela fará sombra em *A hora da estrela*. Conforme mencionei, a interpretação que proponho toma esta categoria por meio da concepção de potência via Aristóteles, lido por Agamben. Recolho da interpretação agambeniana a ideia de potência como uma possibilidade de seu não ato, de seu não exercício. Cito uma passagem que, apesar de um pouco extensa, contribui bastante para esclarecer esta questão. "Aristóteles distingue [no *De Anima*] uma potência genérica – que é aquela segundo a qual dizemos que uma criança tem a potência da ciência, ou que é um arquiteto ou chefe de Estado em potência – da potência que compete a quem já tem a *exis* correspondente àquele certo saber ou àquela certa habilidade. É nesse segundo sentido que se diz que o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo, ou que o tocador de cítara tem a potência de tocar mesmo quando não toca. A potência que está em questão aqui difere essencialmente da potência genérica que compete à criança. A criança, escreve Aristóteles, é potente no sentido de que deverá sofrer uma alteração por meio do aprendizado; aquele que já possui uma técnica, ao contrário, não deve sofrer uma alteração, mas é potente a partir de uma *exis*, que pode não colocar em ato ou atuar, passando de um não ser em ato a um ser em ato (*ektou...me enrgein eis toenergein* – 417b, 1). Que dizer, a potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício, assim como *exis* significa: disponibilidade de uma privação. Ou seja, o arquiteto é potente enquanto pode não-construir, e o tocador de citara é tal porque, diferentemente daquele que se diz potente apenas em sentido genérico e que simplesmente não pode tocar a cítara, ele pode não-tocar a cítara. Cf. AGAMBEN, 2006. Deste modo, toda a relação que aponto nesta análise incorpora esta leitura da potência de não pela condição que lhe é mais exata – a de limiar. Rodrigo constrói sua experiência de escrita neste lugar de passagem onde a história de Macabéa, a história da composição narrativa e sua história como autor se roçam e se experimentam na oscilação entre potência e ato.

Na configuração de *A hora da estrela,* a literatura é convocada como um corpo potencialmente negativo no qual a procura pela metáfora, ou pelos andaimes de um discurso substitutivo, não é a procura de Rodrigo – o que vemos é a contemplação inquietante de um narrador frente ao inapreensível, pois sabe que a "palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto." (AGAMBEN, 2008a, p. 160) Ora, parece-me claro que nesta relação, o que está posto em jogo, afinal, é a problematização daquilo que se encontra num limiar – o experimento da língua em sua inoperatividade[84]. Se Bartleby experimentaria a linguagem via recusa, se Rodrigo escreveria e não escreveria, são indagações permitidas apenas porque a consciência de linguagem inscrita no corpo destas personagens é esta que vem de uma consciência extrema - perceber a língua como lugar de contemplação de sua própria potência de dizer e não dizer.

Carlos Mendes Souza, em *Figuras da Escrita* (2011), faz uma breve menção à figura de Bartleby associando-a à de Macabéa. O crítico vê esta "semelhança" por meio da atividade profissional de Macabéa (datilógrafa) mas, sobretudo, pelo desamparo impresso na personagem nordestina.

> Pode-se dizer que Macabéa é uma correspondente versão feminina desses tipos [as personagens que comungam do enclausuramento dos escriturários], bem situada num universo do sul, contrariamente ao que em relação às outras personagens se pode assinalar, marcadas essas por um fortíssimo pendor

[84] Vila- Matas novamente traz uma contribuição sobre esta questão dos "labirintos" da negatividade presentes na síndrome bartlebyana. " [...]passear pelo labirinto no Não, pelas trilhas da mais perturbadora e atraente tendência das literaturas contemporâneas: tendência em que se encontra o único caminho que permanece aberto à autêntica criação literária; que se pergunta o que é e onde está a escrita e que vagueia ao redor de sua impossibilidade e que diz a verdade sobre o estado, de prognóstico grave – mas sumamente estimulante – da literatura de fim de milênio. Apenas da pulsão negativa , apenas do labirinto do Não pode surgir a escrita por vir. Mas como será essa literatura? (VILA-MATAS, 2004, p. 11)

E não esquecer que Vila-Matas declara, no início do livro, ser ele um obra recriada pela pulsão negativa, ou pela atração pelo nada que, acrescento, é mesmo pura potência. Daí sua afirmativa de que escreverá "notas de rodapé que comentarão um texto invisível, mas nem por isso inexistente, já que seria perfeitamente possível que esse texto fantasma acabasse ficando como que em suspenso na literatura do próximo milênio." (Ibid, p. 11)

> abstrato e isentas de traços de colorismo localizador. Se a personagem de Herman Melville ou as personagens kafkianas se definem pelo brio da execução das tarefas, que não deixa entrever à primeira vista a insuportável miséria material (ou espiritual) que as mina, Macabéa parece inadequada logo na sua função – no modo como também profissionalmente é inadequada e suscita a piedade. A falha, o erro, tomam conta de si na mais imediata relação com a sociedade: ela deixa nódoas nas páginas. A incorreção sobre a língua, que assinala o predomínio do traço oralizante na formação estruturadora da personalidade de Macabéa, chama a atenção para a linguagem e ainda para a importância da incorporação da falha na poética da autora. O ser datilógrafa, como tudo o mais que a nordestina, é-o de um modo enviesado. (SOUZA, 2011, p. 405)

As correspondências vistas pelo crítico português ficam, portanto, no plano de uma projeção feminina, com certo traço de desamparo em relação às figuras dos "bartlebys". E, mais adiante no texto, fica claro que Mendes Souza traz a personagem de Melville para relacioná-la a uma projeção da figura do escritor. Feita esta menção, muito mais do que uma análise, o crítico parte para uma leitura da relação da autora Clarice com o ato de escrever e não mais volta a se referir à associação entre Macabéa e Bartleby em nada explorando, aliás, a questão da potência no gesto bartlebyano. Mas o que interessa reter desta brevíssima leitura do crítico português é a sombra de Bartleby percebida no texto de *A hora da estrela*.[85]Ressalto que não leio a figura de Bartleby colada à de Rodrigo, ou à de Macabéa, num mote identificatório, pois a

[85] Outro estudo que privilegia uma leitura de Macabéa relacionada à figura de Bartleby é de Helano J. Ribeiro (2003), "Macabéa: a hora do simulacro". O autor investiga um traço singular de Macabéa, que é certo modo de desarticulação do discurso por conta de sua incapacidade enunciativa e evoca a fórmula bartlebyana também como exemplo de desarticulação. "E mesmo executando seu trabalho, Macabéa copia, executa, todavia comete erros. Se imita seu chefe, é porque ela mesma prefere não articular independente, porque cansou de reproduzir palavras, circunscrever-se na e para a linguagem através desse vazio, dessa indiferença." O ensaio, apesar de trazer uma leitura interessante, infelizmente se perde em um número excessivo de possíveis relações e acaba não esclarecendo nem desenvolvendo de forma objetiva e pontual nenhuma delas. O pesquisador dialoga com Deleuze, sobretudo por meio de uma leitura sobre a lógica de sentido deleuzeana e cita o estudo do filósofo francês sobre Bartleby, em **Crítica e Clínica**, mas sem desenvolver com clareza as relações. Traz também Foucault para pensar a temática da morte de Macabéa como um "acontecimento", recorre a Jean Luc Nancy ao referir-se ao conceito de "ser-com" e "singularidade" abordado por Nancy na obra **Ser singular plural** projetando a leitura no momento da morte da Macabéa como um momento de ser singular, de se afirmar frente a outras nordestinas, outras Macabéas no momento da morte. As ideias são muito interessantes, mas o texto acaba parecendo um grande mosaico um tanto desconectado pelo excesso de referenciais críticos e pelo pouco aprofundamento com o texto de Clarice.

articulação que creio possível se dá por meio da relação que elas têm com a linguagem, naquilo que torna singular o gesto de cada uma destas personagens com a palavra. Percebo a sombra bartlebyana como um fio que corre, subterrâneo, costurando a enunciação de Rodrigo de modo a formar um discurso que põe a ver uma literatura que tem, no exercício da potência, seu núcleo mais poderoso. Por meio desta sombra estendida pela narrativa entendo que Bartleby e Rodrigo proferem uma singular provocação: “o elogio incondicional do negativo aberto pelo ter lugar na linguagem” (PUCHEU, 2010, p. 63). Deste modo, defendo que as estratégias enunciativas presentes em *A hora da estrela têm* um caráter definidor para entendermos o vínculo entre potência de não e criação.

Para Agamben, a relação entre a escrita e o processo de criação é um ponto nevrálgico no entendimento sobre a potência e, mais ainda, sobre a ideia de potência que está vinculada a Bartleby, pois “o escriba que não escreve (do qual Bartleby é a última, extremada figura) é a potência perfeita, que só um nada separa agora do ato da criação.” (AGAMBEN, 1993, p. 16)

Importa grifarmos, também, que ao enunciar que “preferiria não”, Bartleby interrompe, de certo modo, o ritmo de uma enunciação e de um gesto frente a sua própria função de copista, mas sua capacidade de ser copista não desaparece, permanecendo flutuante, em suspenso e esta condição abre um intervalo entre o preferível e o não-preferível, o nem aceitar, nem recusar. Por isso não se trata da vontade sobre o gesto, trata-se apenas de um preferir não e de um permanecer em uma zona de indecibilidade (tal como a lente deleuziana apontou). A posição de Bartleby o desloca para um lugar de estranhamento e o configura como uma espécie de sujeito estrangeiro no lugar onde ele se propõe permanecer. Bartleby prefere ficar de frente para o muro cinza, a “parede cega”, com “todos os mistérios silenciosos que o habitavam” (MELVILLE, 2005, p.17). Ele pratica uma experiência extrema: habita uma negação que não é escolha, é intervalo. Assim Bartleby permanece, até o final da história, em sua escolha potencial, ele que “parecia ser sozinho, totalmente sozinho no mundo. Um destroço de naufrágio em pleno Atlântico.” (MELVILLE, 2005, p. 22). Muitas das referências a Bartleby, este homem estranho,

remetem o leitor à construção de uma figura extraordinariamente alheia a qualquer lugar, como se não lhe fosse possível habitar espaço algum. Bartleby, o copista. O leitor de cartas mortas. O personagem do não. Sobre o contorno cansado, de barba por fazer e isolado de Rodrigo, a sombra bartlebyana se projeta. Assim, a relação possível entre a questão evocada pelo "preferir não" de Bartleby e aquela que aparece como força motriz no texto de *A hora da estrela*, se dá não em relação ao que pode ser realizado mas, sobretudo, em relação aquilo que fica por ser realizado, ou ainda, que pode não se dar como ato, mas se afirmar pela potência. Temos o gesto de uma escritura em que "o ápice da consciência do sentido da criação (...) está no seu núcleo descriativo, isto é, naquilo que ficou por dizer, na possibilidade de não ser ou de ser de outra maneira, para além do ato propriamente dito." (OLIVEIRA, apud OLIVEIRA;PALO, 2013, p.76)

Rodrigo pratica todo o tempo um livre uso da linguagem, expondo-a de modo extremo, articulando-a e desarticulando-a a partir de um jogo de ambiguidades enunciativas que, ao mesmo tempo em que se anulam, se completam - Rodrigo e Macabéa se duplicam, reduplicam, tornam a duplicar-se feito especularidades da autora Clarice levando-nos a uma espécie de vertigem da forma. E Rodrigo afirma: "Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu." (LISPECTOR, 1998, p 23)

É pensando por este viés que creio que Rodrigo promova um fazer estético ligado à inoperosidade, possibilitando um experimento de linguagem cuja força enunciativa está em fazer existir uma literatura que compreenda de modo lapidar que "A arte é constitutivamente política por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos dos homens para que se faça um novo uso." (SELDMAYER, apud OLIVEIRA;PALO, 2013, p. 28)

Eis a razão pela qual o conceito de potência extraído da fórmula bartlebyana projeta-se na zona intervalar de sua enunciação, pois, também ela, cava um vazio na linguagem[86].

3.2. O gesto testemunhal em *A hora da estrela*

Postas tais questões, a hipótese que vou desenvolvendo deseja evidenciar, portanto, que os manejos enunciativos de Rodrigo trazem à tona uma modulação que "põe à prova" não só o discurso, mas a própria literatura[87].

---

[86] Mais uma vez Agamben pontua esta relação da arte com a inoperosidade, esclarecendo alguns pontos que aqui são fundamentais: "Um exemplo vai permitir esclarecer como devemos entender esta "operação inoperativa". O que e, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para abri-la a um novo possível uso? Ou seja, a poesia e, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer. Assim, a poesia de Mandelstam e uma contemplação da língua russa, os *Cantos* de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as *Iluminações* de Rimbaud uma contemplação da língua francesa, os hinos de Holderlin e os poemas de Ingeborg Bachmann uma contemplação da língua alemã, etc. Mas, em todo o caso, trata-se de uma operação que ocorre na língua, que actua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético e não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo em que estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte e em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso." (AGAMBEN, 2008b, p. 48-49)

[87]Trago esta expressão de "por a literatura à prova" do ensaio de Marc Nichaniam "A morte da testemunha- por uma poética do 'resto' (reliquat)". Em relação ao diálogo literatura/testemunho Nichaniam aborda a questão do testemunho a partir da literatura de testemunho armênio. Nichanian abre suas reflexões dialogando, principalmente, com os estudos sobre a literatura armênia da catástrofe e o testemunho armênio no século XX. Ele nomeia esta literatura como "escrita do desastre" e defende que, na verdade, ainda não se tem uma história do testemunho armênio. A partir daí, vai tecer uma série de reflexões sobre alguns conceitos nucleares para a relação testemunho – literatura, trazendo para a discussão o possível estatuto híbrido do testemunho. A partir desta visada, Nichaniam considera, pois, que por a literatura à prova significa inscrever no texto o fracasso da representação – no caso, da representação da catástrofe. A metáfora operativa serviria para por à prova os limites da linguagem e narrar um

Este “pôr à prova” liga a narração de Rodrigo à sua constante atividade crítica, que atravessa tanto a consciência estética quanto ética da palavra, afinal, o texto de *A hora da estrela* deixa claro que a literatura é o lugar de uma estética dos afetos[88] e de uma ética da palavra manifesta justamente por meio do atravessamento do sujeito pelos eventos do mundo e da linguagem. Quando me refiro a uma ética da palavra é preciso esclarecer, novamente, que se trata de uma ética da forma - esta afirmativa pode ser perigosa se entendida na superfície, pois pode implicar uma leitura que entenda o traçado ético em *A hora da estrela* ligado, apenas, à temática social da obra.

É fato que muito da crítica clariceana interpreta a presença do social em *A hora da estrela* como uma espécie de “acerto de contas” de Clarice com a produção literária de seu tempo. Muitas vezes acusada de “alienada”, sua literatura recebeu interpretações reducionistas que apontavam uma falta, uma lacuna em seus textos, como se a autora estivesse sempre em dívida com um modelo de produção literária que ocupou durante bom tempo a tradição crítica brasileira dos primeiros cinquenta anos do século XX (conforme já mencionei no capitulo I desta tese). Ressaltarei aqui, sem dúvida, os estudos que considero lúcidos, ou mais lúcidos, referentes a esta temática social na última produção de Clarice Lispector. Quero esclarecer, ainda, que o fato de eu não corroborar com esta ou aquela visada crítica sobre o social em *A hora da*

---

acontecimento sem *nomoi,* sem representação, sem lei. A questão sobre a lei do arquivo interessa aqui também, pois por à prova a literatura significa por à prova a lei do arquivo, ou seja, inscrever a catástrofe na língua, enunciá-la, a fim de evocar aquilo que é resto, aquilo que não deveria ser dito. Cf. NICHANIAM, apud SELIGMAN-SILVA; GINZBURG; HARDMAN, 2012, p.p.13-49.

[88]Samira Chalhub, em seu livro **Semiótica dos Afetos**, traz um interessante esclarecimento sobre o termo afeto, numa interpretação que corrobora com esta que estou apontando para pensar a literatura de Clarice. Afirma a autora “O termo afeto encontra-se em Freud como *Affekt*, como *Empfindung* e *Gefühl*respectivamente significando afeto, sensação, sentimento. São termos que podem corresponder a diferentes articulações de sentido, complementando-se ou aumentando as relações de significado ou ainda traçando campos muito específicos. *Affekt*pode ser um estado emotivo.*Empfindung* pode estar significando emoção ou sensação. *Gefühl* é de sentido mais amplo e encontra uma representação tanto em *Affekt*, como em sensação.” O que importa perceber é que se trata de um conceito com diferentes possibilidades de interpretação, que abre uma multiplicidade de relações e pensa o território do literário justamente nestes atritos e por meio deste movimento “afetivo”. Challub esclarece ainda “justamente neste intervalo extremamente ambíguo entre afeto e representação encontra-se a dificuldade em clarificar, classificar, sistematizar esta relação plástico-estética e ética.” (CHALHUB, 1997, p. 08)

estrela e, por extensão, no conjunto da poética clariceana, não significa não perceber a temática social na obra em questão, significa, apenas, que minha análise se propõe a inserir a dimensão do social no interior dos jogos enunciativos em sua permeabilidade/ permissividade (ou não) aos sujeitos no espaço da língua.

É na enunciação de Rodrigo e de Macabéa que percebo um espaço fecundo para a problematização da ética da palavra dentro da narrativa. O contraste entre estas duas enunciações revela uma tensão constante entre a articulação do narrador e a articulação da personagem, pois o jogo aí estabelecido problematiza o ter ou não lugar na língua. Uma passagem do texto clariceano evoca esta questão:

> Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

A experiência de Macabéa como datilógrafa é uma experiência naufragada; ao mesmo tempo em que ela insiste em ter lugar na enunciação, desejando uma subjetividade, ela carrega a forte marca de uma dessubjetivação. Afinal, que lugar ocupa Macabéa? “A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito.” (LISPECTOR, 1998, p. 36)

Rodrigo costura sua personagem com traços cinzentos, escuros, trançando-a em uma paradoxal figuração de ausência-presença, dando-lhe a vida em um lugar de intervalo, límbico, anônimo. Temos, assim, um retrato desprovido de visibilidade, Rodrigo descreve mais uma faísca de vida, uma possível enunciação, um balbucio, do que uma função de existência na linguagem. Na medida em que a enunciação de Macabéa começa a surgir no texto, por meio de alguns discursos diretos, mais marcada fica a construção de

uma enunciação pouco organizada, evidenciando uma relação frágil com a palavra. Dentro de sua lógica desarticulada, Macabéa fala. Mas fala o quê? Cito o trecho de um diálogo entre Macabéa e Olímpico:

> Ele: Pois é
> Ela: Pois é o quê?
> Ele: eu só disse pois é!
> Ela: Mas “pois é” o quê?
> Ele: melhor mudar de conversa porque você não me entende.
> Ela: Entender o quê?
> Ele: Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto já!
> Ela: Falar então de quê?
> Ele: Por exemplo, de você.
> Ela: Eu?!
> Ele: Por que o espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
> Ela: Desculpe, mas não acho que sou muito gente.
> Ele: Mas todo mundo é gente, Meu Deus!
> Ela: É que não me habituei.
> Ele: não se habituou com quê?
> Ela: Ah, não sei explicar.
> Ele: E então?
> Ela? Então o quê?
> Ele: Olhe, eu vou embora porque você é impossível!
> Ela: É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?
> (LISPECTOR, 1998, p.48)

Em seu ser “impossível” a nordestina aparece como condição irrepresentável de um sujeito que deseja ter um lugar na enunciação, mas o que ouvimos é sempre o balbucio de uma personagem que experimenta a língua de um modo extremamente paradoxal, que não está fora nem está dentro da enunciação – ela fala de um limite por onde ressoa uma voz trôpega, numa linguagem truncada e pouco clara. Neste sentido, vamos percebendo que a palavra de Macabéa é aquela que fala uma incapacidade de falar, a nordestina quase invisível inscreve na narrativa os limites da própria palavra pondo a ver não só uma miséria humana, mas também enunciativa. Waldman bem explora esta relação falhada de Macabéa com as palavras:

> Perdida entre as palavras, querendo, porém, encontrar-se nelas, a protagonista ouve a programação da Rádio Relógio, pinçando, aí, fiapos que ela submete à ecolalia e transforma em perguntas incessantes. Mas como ela não consegue assimilar os sentidos que gotejam nas informações “culturais” homeopáticas, a programação radiofônica torna-se mediação falhada de inserção

> da personagem na cadeia do tempo e dos sentidos possíveis. Em seu empenho, a personagem repetirá o que escuta na Rádio Relógio, imobilizada por uma informação que não lhe serve para nada, e pela voz do outro que ela não rearticula. (WALDMAN, 2003, p. 21)

Assim, percebo a experiência de linguagem de Macabéa como reveladora de sua condição no mundo, ou seja, a de um sujeito dessubjetivado cuja identidade não se estrutura, é porosa e oscila de forma problemática entre a percepção de si e a articulação da língua[89]. Afirma Rodrigo:

> Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado. Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela foge por entre os dedos. (LISPECTOR, 1998, p.29)

O que o narrador aponta traz Macabéa ainda para mais perto de um contorno incompleto mostrando que, ao mesmo tempo em que lhe falta sociabilidade, lhe falta discursividade. Fica evidente que estas faltas expõem o caráter que demarca a inação cultural e social vivida pela nordestina.

---

[89] Explorando outro recorte analítico, mas que conversa de forma diagonal com minhas reflexões, Jaime Ginzburg, no ensaio “Literatura e Direitos Humanos: notas sobre um campo de debates”, pensa a enunciação entre Rodrigo e Macabéa como um fecundo lugar para a problematização sobre os direitos humanos. Afirma o crítico que o contraste entre a enunciação de Rodrigo – que revela um discurso culto e articulado – e a enunciação de Macabéa – que revela um discurso desarticulado e obscuro – mostra toda uma complexa tensão que nos coloca “diante do problema da possibilidade mesma da enunciação dos direitos humanos.” (p.194) Isto porque há uma estreita relação entre a necessidade de articulação formal destes direitos e a capacidade de dizê-los. Sendo assim, Macabéa não consegue evocar estes direitos e o narrador, portanto, articula a fala de sua personagem de modo trôpego justamente para desnudar sua miséria discursiva e humana. Ainda segundo Ginzburg “O problema da busca dos direitos humanos não se dissocia da dificuldade de enunciação dos mesmos.”(p. 190). Se não proponho aqui o mesmo viés analítico, que mergulha na reflexão sobre o “problema ético da posição do intelectual brasileiro” (p.190), creio que há uma raiz comum que é a da questão ética e que eu não vinculo a uma questão subordinativa na relação de Rodrigo e Macabéa. O crítico, no entanto, lê a fala intelectualizada de Rodrigo como modo de evidenciar a miséria da fala de Macabéa a fim de refletir sobre a responsabilidade e sobre o lugar do intelectual na sociedade. Cf. GINZBURG, 2012.

Aqui há um aspecto para o qual quero chamar atenção e que, no meu ponto de vista, revela de forma contundente aquilo que estou apontando como a questão da ética presente no texto. O texto clariceano, por meio do método escritural que nele se apresenta, por meio de um embate enunciativo que abre fissuras no ritmo do enredo, por meio do esboço de uma personagem cujas características a associam a certa fantasmagoria e anonimato, desloca a ética "para aquém do lugar em que estamos acostumados a pensá-la. E, sem que consigamos dizer por que motivo, percebemos que esse aquém é mais importante do que qualquer além, que o sub-homem deve interessar-nos bem mais do que o super-homem." (AGAMBEN, 2008a, p.31)[90]

Esta imagem de um sub-homem, por sua condição irremediável de não pertencimento a quase nada, a uma não-classe, a uma sub-vida, a uma dessubjetivação, projeta alguns feixes no contorno de Macabéa. Estilhas desta imagem, que é a representação do chamado muçulmano (Muselmann)[91] dos campos de concentração nazistas, grudam-se ao corpo cariado de Macabéa, personagem apresentada pelo que é esquecimento, inacabamento, dejeto. Neste ponto, é importante esclarecer que a leitura que faço não entende a personagem Macabéa feito espelhamento da imagem do muçulmano como uma articulação simplista, tanto porque se deve preservar, sobretudo, as instâncias da ficção e da não ficção.

É fundamental que se garanta, com esta leitura, a singularidade e a diferença que devem ser preservadas na relação que proponho. Falar de uma personagem que, por meio de algumas características, permite uma relação com a imagem do muçulmano, na leitura que dele faz Agamben, exige que se

---

[90] Aqui Agamben traz a leitura que faz de Levi, ao testemunhar sobre o Holocausto, expondo uma ética que precisa se importar com o não-homem, com aqueles que são esquecidos e retirados da visão dos arquivos da história, com aqueles chamados muçulmanos (Muselmann), sobretudo no mote de Auchswitz. Cf. AGAMBEN, 2008a.

[91] O termo Muselmann, "muçulmano", e suas origens, parece ter muitos jargões e as opiniões sobre a causa do uso deste termo são muitas. "A expressão era usada sobretudo em Auschwitz e, a partir daí, passa depois a outros Lager.EmMajdanek, o termo era desconhecido, e para indicar os "mortos vivos" se usava a expressão *Gamel* (gamela); em Dachau, por sua vez, dizia-se *Kretiner* (idiotas), em Stutthof, Kruppel (aleijados), em Mathausen, Schwimmwe (ou seja, quem fica boiando fingindo-se de morto), em Neuengamme, Kamele (camelos, ou, em sentido translato, idiotas), em Buchenwald, Muselxeiber (muçulmanas) ou Schmuckstucke (enfeites de pouco valor ou joias)". (SOFSKY, W. apud. AGAMBEN, 2008a, p. 52)

garanta a absoluta diferença de “corpos” aos quais me remeto. Aliás, a querela sobre a literatura de testemunho e sua relação possível com a produção literária de ficção é profunda e exigiria o tempo de outra investigação. Apenas ressalto que quando estabeleço esta hipótese de relação, não quero dizer que a ficção clariciana se inspira na experiência limite vivida nos campos nazistas, nem tampouco que esta experiência deveria (ou poderia) ser transformada em literatura de ficção sem que um campo largo de questões fosse posto à prova. O que vou estabelecendo, aqui, são relações que foram tomando meu caminho de análise a partir de uma pontuação bastante específica estabelecida por Giorgio Agamben no ensaio sobre a testemunha, em *O que resta de Auschwitz* e que vou esclarecer mais adiante[92]. Pensar a questão da catástrofe sentida na língua é um desafio para a pesquisa no campo literário, pois exige escutarmos o que insiste, mas não se registra integralmente, nem se representa.

Entendo, assim, que estas ressonâncias se atritam na invisibilidade da personagem nordestina marcando uma zona de vazio. Nesta “zona cinzenta”, lugar de opacidade, o narrador constrói Macabéa muitas vezes como registro de “algo que faz implodir as definições da dignidade humana e as coerências discursivas.” (GAGNEBIN, apud AGAMBEN, 2008a, p. 15) É fato que Rodrigo colhe sua personagem feito um detrito esquecido nas ruas, feito um resto que a grande cidade joga fora: “Ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo

---

[92]De modo lúcido, ao referir-se aos estudos de Agamben em **O que resta de Auschwitz,** Ricardo Forster afirma: “Toda su reflexión sobre el testigo y el testimonio evidencian esos cuidados y esos umbrales más allá de los cuales resulta imposible internarse con la confianza de quien se cree poseedor de las claves explicativas. En todo caso, otear del otro lado del umbral significa aceptar lo que escapa a la representación, lo oscuro de lo oscuro, sin por ello renunciar a decir algo, aun que ese algo no pretenda ser la verdad ni la revelación de un misterio. Llegar al limite no supone dominar lo que ha quedado del otro lado, implica, antes bien, la necesidad de seguir insistiendo allí donde lo oscuro prevalece.” (FORSTER, 2005, p. 6)

Tradução:

Toda a sua reflexão sobre a testemunha e o testemunho evidenciam esses cuidados e esses liminares além dos quais é impossível se internar com a confiança de quem acredita ser possuidor das chaves explicativas. Em todo caso, olhar com atenção do outro lado do limiar, significa aceitar o que escapa à representação, o escuro do escuro, sem por isso renunciar a dizer algo, embora esse algo não pretenda ser a verdade nem a revelação de um mistério. Chegar ao limite não supõe dominar o que tem ficado do outro lado, implica, antes, a necessidade de continuar insistindo ali onde o escuro prevalece.

embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso" (LISPECTOR, 1998, p.36). Representa, portanto, aquele cujo olhar captura o que é desprezado e que não faz parte dos "arquivos"[93] organizados da história. Rodrigo testemunha o que a cidade grande descarta, ele tropeça naquilo que ninguém vê, recolhe esta invisibilidade e faz dela sua matéria vertente para desenhar sua personagem - Macabéa, a "moça que tinha ombros curvos como os de uma cerzideira" (LISPECTOR, 1998, p. 26) e que "Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma" (Ibid, p.24). Sem dúvida, a nordestina figura como uma personagem estilhaçada que vaga por uma "cidade toda feita contra ela" (Ibid, p.15), como imagem de algo que deve ser excluído da escala social.

---

[93] Refiro-me aqui ao conceito de arquivo como aquilo que representa tudo o que o caudal da história deseja e elege para ser visto e dito. Estamos no registro do permitido, no registro do que passou pelo crivo do poder e pode ser dado a ver. Neste sentido, todo pensamento que problematiza a noção de arquivo nos provoca para a reflexão sobre um conceito de arquivo que não se reduz àquilo que está estabelecido na "seleção" da história, mas margeia o que não foi "selecionado". Por isso penso nestas questões ao perceber o gesto de Rodrigo diante da captura de sua personagem nordestina – ela que é um resto e que caminha num hiato, num não-lugar, numa não-visibilidade, numa lacuna. Jeanne Marie Gagnebin, no prólogo a *O que resta de Auschwitz*, elucida: "*O que resta de Auschwitz* não significa, então, aquilo que ainda poderia sobrar, permanecer desse terrível acontecimento, algo como um famigerado "dever de memória", uma expressão cujos usos e abusos são conhecidos. O resto indica muito mais um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial que funda a língua do testemunho em oposição às classificações exaustivas do arquivo."(GAGNEBIN, apud AGAMBEN, 2008, p. 11) Quero também fazer referência - sem pretensão nenhuma de aprofundamento analítico, e menos ainda de domínio conceitual - ao texto de Jacques Derrida *Mal de Arquivo: impressões freudianas* (DERRIDA,2001) Considero importante fazer referência a este texto, pois também nele estão presentes questionamentos fundamentais sobre o conceito de arquivo visto pela janela da história (no diálogo estabelecido com o historiador israelense Yerushalmi), pensado pela via da psicanálise (via Freud) e lido à luz de uma perspectiva desconstrucionista que é a derridiana. Derrida desconstrói, em certas instâncias – sobretudo aquelas ligadas ao poder e a verdade - a "inocente" concepção de arquivo como morada de registros históricos sem implicação de poder e censura, para pensar o original o conceito de "mal de arquivo" problematizando justamente as lacunas destes registros. Estas lacunas são os veios por onde anda o discurso derridiano, aí vemos um questionamento vertical sobre os fatos, os registros, as "verdades" eleitos que compõem o que se nomeia de arquivo. Para um esclarecimento e até mesmo um primeiro caminho sobre esta leitura de Derrida, sugiro o belo e lúcido ensaio de Joel Birman, intitulado "Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud". Cf. em: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf, acesso em 15 de março de 2013.

Macabéa, de algum modo, fere nossa percepção sobre aquilo que compõe minimamente o que é o humano – afinal, sua existência serve para q(quê)uem? Por quem Macabéa é vista? Sua vida o que é? Muitas outras perguntas poderiam ser feitas e provavelmente em todas elas escoaria uma negativa, uma desimportância, uma vida invisível. Isto porque, ressalva o narrador "...havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome."(Ibid, p.30) E, mais adiante, atravessa a pobreza da moça: "Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir."(Ibid, p. 32)

Ora, mas como pensar na exclusão de uma parte do humano? Macabéa não faz falta a ninguém, diz seu narrador. Mas ele procura meios para contar sua história – mesmo que hesitante e escorregando entre o pouco que lhe cobre as mãos, pois a tinta para esboçar sua personagem é rala, como ela. É este rastro humano não-humano que deve ser excluído da vista dos homens, tal como a imagem dos muçulmanos, afinal "os muçulmanos são aqueles que não podem nem devem ser vistos, tampouco lembrados, porque sua mera existência ameaça nossas representações mínimas do humano." (GAGNEBIN, apud AGAMBEN, 2008a, p.14). Aliás, em outro momento de *A hora da estrela,* Rodrigo afirma que Macabéa é "uma verdade que eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu." (Ibid, p. 25).

Ligia Chiapinni contribui com uma afirmação interessante a respeito do impacto que a personagem Macabéa traz, justamente pelo fato da temática social, aqui, não ser evocada de modo dicotômico, mas sim ser trabalhada de maneira indissociável sobre a reflexão da existência e, por isso, manifestar um traçado crítico ainda mais incisivo e violento. Chiappini afirma que um largo equívoco da crítica clariceana é justamente

> (...) obliterar o social em livros onde ele está menos explícito, como é o caso de *A paixão segundo G.H.*, e a deixar-se enganar pela sua explicitação a ponto de não ver em textos como *A via crucis do corpo* e *A hora da estrela* a permanência das questões existenciais e estéticas que, de uma ou de outra forma, a escritora persegue no conjunto de sua obra. (CHIAPPINI, 1996, p.2)

Sem dúvida, a reflexão sobre a existência veste a personagem nordestina de uma profunda carga crítica e sombria e vai modelando Macabéa com contornos de uma ruína atrelada à sua vida, onde a impossibilidade e a necessidade aparecem como operadores diretos de sua dessubjetivação e toda essa obscuridade da personagem corrobora para a existência de certo tom testemunhal presente na enunciação de Rodrigo. O narrador, todo o tempo, como vimos, expõe seu mal estar diante da personagem que ele cria, ela tem um peso que "respira, respira, respira" em sua enunciação e fricciona seu gesto narrativo àquele que é o gesto da testemunha, exposto a um dizer sobre uma desumanização, exposto a um limiar onde se esbarram a reflexão, a confissão e as lacunas de um relato invadido por um profundo *pathos* do saber[94] que inscreve a consciência ética no interior da própria língua.

Podemos nos perguntar: afinal, qual a força de enunciação de Macabéa? O que Macabéa poderia vir a dizer? "Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vida. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal." (LISPECTOR, 1998, p.33) Aqui, mais uma vez, a narrativa de Rodrigo sussurra um modo oblíquo de pensar a dessubjetivação e a "desverbalização" de sua personagem. O discurso do narrador acompanha a projeção do discurso direto de Macabéa, atravessando-o:

> Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:
> - Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.
> Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia. (LISPECTOR, 1998, p. 69)

[94] Tomo a expressão trabalhada por Jacques Rancière em seu livro **O inconsciente estético** quando analisa o *pathos* edipiano. O que trago desta expressão relaciona-se com a "obstinação por saber o que é melhor que não se saiba" tingindo o discurso de Rodrigo desta consciência arrebatadora que conversa diretamente com a consciência, sobretudo ética, do gesto testemunhal. Cf. RANCIERE, 2009.

Pensar na presença do gesto testemunhal implica perceber que o fragmento citado assinala um lugar de fala no qual a falta é condição para sua existência e a ética sua delegação. Ou seja, a testemunha fala por aquele que gostaria de dizer e que não diz, porque ocupa um lugar de limbo entre o pensar e o não pensar, entre o dizer e o não dizer, de onde não consegue sair para enunciar sua experiência limite – assim, quase como um ato de desmesura, a testemunha imperativamente dá voz àquilo que deveria ter permanecido como silêncio e esquecimento. Esclarece Giorgio Agamben que

> (...) o testemunho é a relação entre uma possibilidade de dizer e o fato de ter lugar, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente como contingência, como um poder não-ser. (AGAMBEN, 2008a, p.147)

Deste modo, enquanto a testemunha fala, seu registro tece uma escrita feita de ausência e presença. Gilberto Figueiredo Martins defende que, em *A hora da estrela*, "A pergunta que ecoa, insistente, feito soco no estômago e fina dor de dentes é: como, afinal, construir na linguagem o lugar em que o Outro possa falar?" (MARTINS, 2010, p.109). Este Outro que é, sem dúvida, dado aos olhos do leitor como aquele cuja *condição*[95] revela uma exclusão sentida na esfera social mas, sobretudo, na esfera subjetiva - lugar que lhe deveria dar acesso a uma *condição* de linguagem, mas que lhe dá, ao contrário, uma absoluta impossibilidade. Para Martins, Macabéa "encontra no 'espírito da língua' e nas normas da cultura letrada uma de suas primeiras experiências de descompasso com 'o mundo dos outros'" (MARTINS, 2010, p.110). Neste descompasso uma constante cicatriz se move no balbucio de Macabéa, resta a ela a palavra entrecortada revelando uma dupla catástrofe – aquela provocada

[95]Ainda Martins, no referido estudo, aponta uma diferenciação que considero importante: " No lugar de *destino*, a personagem carrega como estigma sua imutável e radical *condição.*" (p 109) Aqui Martins faz uma leitura sobre o papel da cartomante e da inversão da previsibilidade de um futuro brilhante (proferido por Madama Carlota) e a realidade de um futuro trágico (dado pelo atropelamento pelo Mercedez Bens), lendo esta revelia da previsão como uma *condição* – " Enigmática, a miséria social brasileira não pode sequer ser suplantada." Sobre a cena da morte e a voz oracular da cartomante, desenvolverei outra visada, mais adiante.

pela dessubjetivação e aquela provocada pela “desverbalização”. - ou seja, subjetivação e enunciação são convocadas sempre para um porvir, pois “A linguagem, [aqui] tem um *status* especial; ela é voz, mas em posição de espera”[96].

Assim Rodrigo vai anunciando o tempo todo este acontecimento catastrófico (que é sua própria personagem!) e sua voz testemunhal desloca-se da “vida nua”[97] dos campos de concentração para ecoar em outro campo, o da “vida nua” na grande cidade, onde Macabéa peregrina. Esclarecendo o conceito de *campo* a partir de um território deslocado, Agamben pontua:

> Ao invés de derivar a definição do campo a partir dos acontecimentos que lá se passaram, perguntaremos, antes: *o que é um campo; qual é sua estrutura jurídico-política; por que tais acontecimentos puderam se passar ali*? Isso nos levará a considerar o campo não como um fato histórico, como uma

---

[96] Trago esta imagem, belíssima, aliás, do ensaio de José Eduardo Barros sobre Paul Celan. Barros afirma que a poética de Paul Celan é uma poética do *cicatricement*, ou seja, é a figuração de Auschwitz por meio da voz que enuncia a catástrofe por meio da poesia. Aponta José Eduardo: “Esta voz-do-escrito nos chega com a materialidade do real, ‘real do material que se dá a ver, a escutar, real da fonação, real da escrita desossada’, em um infatigável trabalho de corte da língua: um trabalho de *cicatricemente. Cf.* site:http://www.confrariadovento.com/revista/numero20/ensaio03.htm

[97] O conceito de “vida nua” discutido por Agamben está diretamente relacionado a uma estratégia de controle e poder e a um modo de sujeição ao qual o indivíduo é submetido. È importante que se entenda que é como se esta forma de vida estivesse separada daquilo que a vida “poderia poder”. Neste ponto a relação com a vida de Macabéa vai aparecendo com maior clareza, afinal, sua vida é esta, de um estado de sujeição absoluto e marcada pelo fim e pela “ruína de qualquer ética da dignidade e da adequação da norma” (AGAMBEN, 2008a, p. 76) e daí que estou entendendo sempre esta relação Macabéa-Muçulmano/ Rodrigo-Testemunha, por meio de uma extensão daquele cenário de horror e incontornáveis sofrimentos experimentados no holocausto, estriando-a, como pensa Agamben, sobre o regime de determinados “campos” na contemporaneidade. Sobre esta extensão, inclusive derramada também sobre o contorno de outras personagens clariceanas, desenvolverei uma leitura um pouco mais demorada, mais adiante. À guisa de informação, lembro que Agamben desenvolve em diferentes momentos de sua obra o conceito de ‘vida nua”. Em Homo Sacer I – o poder soberano e a vida nua(2010, publicado originalmente em 1995) o filósofo já traz este conceito esclarecendo-o de modo bastante vertical; em Homo Sacer III (2008, publicado originalmente em 1998) o conceito retorna e em O aberto – o homem e oanimal(2013, publicado originalmente em 2002) o filósofo desenvolverá diversas leituras à luz da relação entre vida nua/formas-de-vida.

Aqui agradeço ao professor Jaime Ginzburg pela sugestão que me foi dada em trabalhar o conceito de “vida nua” no presente estudo.

> anomalia que pertence ao passado (mesmo que, em certas circunstâncias, ainda possamos nos deparar com ela), mas, em certa medida, como a *Matrix* oculta, como o *nomos* do espaço político, no qual sempre ainda vivemos. (AGAMBEN, in. Revista Cult online cf.ref.bf.)

Importa, pois, recolher o conceito de "vida nua" neste conjunto mais abrangente de sorte a ouvir, em *A hora da estrela* o ruído desta *Matrix.* Macabéa, na cidade do Rio de Janeiro, se move arrastando atrás de si tudo que é esquecimento, resto – o narrador pergunta "Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à toa na cidade inconquistável" (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Estas relações são bastante interessantes, pois indiciam aspectos que ampliam a reflexão sobre o testemunho, deslocando o espaço do *campo* para zonas mais amplas onde as sombras de um estado de exceção[98], de uma vida nua, podem ser percebidas. Rodrigo está sempre apresentando sua personagem como "amarelada", como "o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca", "magricela esquisita", "andando de leve por causa da esvoaçada magreza", vivia com "ar de se desculpar por ocupar espaço", mas "para as pessoas outras ela não existia". Há, por meio destas (in)definições, o caráter singular de uma exclusão e de uma violência por conta de um modo de vida exposto a tudo que é limítrofe. Em uma passagem muito esclarecedora da apresentação de Jeanne Marie Gagnebin para *O que resta de Auschwitz,* a respeito dos prisioneiros que chegavam ao campo e tentavam entender a ausência de normas e o estatuto ininteligível da "lei" que se aplicava ali, lemos:

---

[98] Este é um tema continuamente referido e investigado por Agamben, ligado a suas considerações sobre biopolítica e suas implicações sociais. A frequente legitimação da segurança apoiada em gestos de violência e arbitrariedade são continuamente questionadas pela leitura de Agamben que entende o estado de exceção como uma regra em determinados tipos de governo, associando-o, aliás, a uma espécie de extensão do regime dos "campos" nazistas. Deste modo, a experiência da "vida nua" de Macabéa se dá neste "estado de exceção", por conta de seu embate concreto e direto com um tipo de vida à qual ela não tem acesso. Nem no registro do domínio da língua, nem no registro do domínio da subjetivação. Cf. AGAMBEN, 2004.

> Essa ausência de normas comuns explica também por que os novos detentos foram geralmente derrubados já nos primeiros dias de sua estada no campo. Perdiam tempo e energia em tentar *compreender* aquilo que lhes acontecia, em querer entender que sistema regia o campo, em vez de se concentrar, desde o início, no único esforço válido, a saber: tentar sobreviver a qualquer custo, isto é, ao custo do entendimento e, também, da comunicação com os outros. (GAGNEBIM, apud AGAMBEN, 2008a, p.12-13- *grifo meu*).

Podemos perceber, não sem espanto, a necessidade de escolha por uma atitude de desistência que implica diretamente à resistência e sobrevivência dos prisioneiros. Este trecho é exemplar, pois o que chama atenção é a direta relação entre sobrevivência e a ausência de comunicação e compreensão das coisas. Com isto, o que se tem? Um sujeito completamente dessubjetivado, exposto a uma redução mínima do humano e frequentador de um limiar entre vida-morte e humanização-desumanização. Mantendo, portanto, o horizonte aberto a partir deste fato, que aponta uma vida certamente expulsa de si mesma, é possível notar que muitas das "qualidades" atribuídas a Macabéa trazem, em determinados matizes, especularidades desta condição. O narrador de *A hora da estrela* solicita ao leitor: "Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza." (LISPECTOR, 1998, p.19)

Volto a dizer que é apenas em determinados matizes, conforme tenho demonstrado, que tomo a relação Macabéa/Muselmann pois aquilo que foi legado pela situação sub-humana dos campos de concentração aparece contaminando lugares multiplicadores de uma experiência limite e irredutível e, deste modo todo um *resto*[99] atravessa o contínuo da História manifestando-se de diferentes modos na sociedade contemporânea. E, acredito, *A hora da estrela* é obra que constrói um território narrativo, uma personagem e uma enunciação que evidenciam de modo profundo e problematizador a

[99] Novamente lembro que o resto se refere a uma fenda, uma lacuna entre a voz testemunhal e o processo do arquivo, ou seja, no processo do registro classificatório há uma voz que fica de fora – esta é a voz da qual fala Rodrigo e da qual fala o testemunho.

constituição deste resto, e de sua verdade irremediável – a marca do humano (ou sua ausência) por meio da linguagem.

Se a constituição da língua implica o gesto humano por excelência e Macabéa relaciona-se com a palavra de modo oblíquo e derrapante, o texto clariceano acaba tecendo a escrita impossível de uma vida que falta. De uma vida "rala". Outra vez Rodrigo afirma "Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. (LISPECTOR, 1998, p.23) E, mais para frente, completa o narrador "A sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha." (Ibid, p.24) Mas, mesmo em sua enunciação faltosa, ainda assim ela insiste, em seu "íntegro silêncio"[100]. Inevitável ouvir o eco de um encontro arrebatador, triste, incisivo entre o "perfil" de Macabéa e o que descreve Primo Levi:

> A sua vida é curta, mas seu número imenso; são eles, os "muçulmanos", os submersos, são eles a força do campo: a multidão anônima continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão vazios que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar "morte" à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal de nosso tempo eu escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento. (AGAMBEN, 2008a, p. 52)

Macabéa e muçulmano – suas figurações fantasmáticas põem a ver aquilo que a sociedade não quer ver. Macabéa, a personagem clariceana cuja insistência afirmativa atravessa a enunciação de Rodrigo para, nela, falar. Nessa perspectiva, o gesto testemunhal do narrador convoca todo este apagamento a emergir e, nele, a negação da importância de Macabéa é,

[100] Referência a um verso de Paul Celan, citado no belo livro de Mariana Camilo de Oliveira *A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*(2011, p. 21)

sobretudo, o modo irredutível de marcar sua relevância. Como vimos, é fato que a personagem nordestina vai emergindo de seu lugar de limbo exatamente por meio dos índices de sua ausência - sua condição dessubjetivada, seu ser inexpressivo, sua fala desconexa que constituem a sua “vida nua” num mundo que não pertence a ela.

Assim, leio o gesto testemunhal na enunciação de Rodrigo como um ruído que incomoda e atrita a leitura convocando-nos a escutar, mesmo no caminho dos tantos nãos aos quais Macabéa pertence, sua insistência afirmativa que, de fato, constrói na narrativa uma “indivisível intimidade”, aliás, a única possibilidade do testemunho:

> O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substancias incomunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho. (AGAMBEN, 2008a, p.147)

Deste modo, no território da ficção clariciana, o tom testemunhal contamina os gestos de Rodrigo compondo entre ele e sua personagem uma espécie de zona de frequentação que articula o desejo de um ter lugar na língua como meio para o evento de uma subjetividade. Mas o que atrita nossa leitura é mais o que resta desta possibilidade do que o acesso a ela. Neste território ficcional, ressalto, Rodrigo, mesmo “ferido de realidade”[101] insiste em seu encontro com outro num quase “impossível caminho”[102] onde potência e ato, testemunho e resto, transbordam sua intrínseca convivência.Para Agamben a testemunha posiciona-se na língua no lugar dos que a perderam, por isso, o pensador italiano associa a posição do gesto testemunhal com a posição do gesto do autor, especificamente, do poeta.

---

[101] Expressão emprestada do ensaio de Maria João Cantinho “ A neve das palavras”. Cf. https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/aneve.html> Acesso em 12 Abr. 2014.

[102]Idem à nota 24

> Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do *auctor* por excelência. A tese de Holderlin, segundo a qual "o que resta, fundam-no os poetas" (*Wasbleibt, stiften die Dichter*) não deve ser compreendida no sentido trivial, de acordo com que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar. A respeito de que tal língua dá testemunho? (Ibid, p.p.160-161)

Tal pergunta nos lança novamente num espaço intervalar, pois deixa exposto o ritmo da potência e do ato como o justo tom desta relação poeta/testemunho. O lugar tocado em duplo tom entre o gesto testemunhal e o gesto do autor está essencialmente no que fica por ser dito e esta compreensão é fundamental, pois revela uma relação feita pela via do inapreensível, que está no núcleo da escrita potencial, do testemunho e na morada da língua poética, aliás. Rodrigo nos mostra esta consciência tão indiciada por suas constantes passagens e paragens diante da palavra, tanto dentro de sua enunciação quanto dentro da enunciação de sua personagem. Tomando, portanto, a voz daquilo que não para de significar por meio de seu desaparecimento, Rodrigo profere, em diferentes momentos da narrativa, o desejo de a nordestina tomar para si uma fala, mas

> Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:
> - Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.
> Maca, porem, <u>jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra</u>. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. (LISPECTOR, 1998, p. 68-69 *grifo meu*)

De fato, este irredutível abismo que separa Macabéa da palavra revela sua "vida nua", seu "estado de exceção" sua ancoragem no mundo como "cadela teleguiada apenas por si mesma". Sua vida existe sem nada significar e nesta condição é rastro gerador de um gesto testemunhal que singra na narrativa a consciência ética da palavra. Todas as vezes que o narrador lhe

oferece uma voz em discurso direto, sua enunciação é esticada num fio puído, num tom espantado, desarrazoado até. Diante das outras personagens com as quais divide sua enunciação em parcas cenas, Macabéa continua sendo apenas um ruído de fundo, voz que atravessa a narrativa feito "marca dolorida que desmancha qualquer plenitude discursiva"[103]. Lembremos que todas as vezes que ouvimos as falas da nordestina fica clara a função quase inoperante de sua enunciação – não esquecer que é justamente esta posição de inoperosidade[104] que é acolhida pelo campo enunciativo do narrador e que é manifesta na modulação da personagem, como podemos ler:

> - Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!
> Então aflita ela lhe disse:
> -Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado *Alice no País das Maravilhas* e que ele era também um matemático? Falaram também em "álgebra". O que quer dizer "álgebra"?
> - Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.
> - Nessa rádio eles dizem essa coisa de "cultura" e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer "eletrônico"?
> Silêncio.
> - Eu sei mas não quero dizer.

---

[103]GAGNEBIM, Jeane Marie, apud. AGAMBEN, p. 16, em **O que resta de Auschwitz**.

[104] O conceito de inoperosidade está associado à ideia de um ato de descriação. Agamben se refere a este ato descriativo como sendo, na verdade, um gesto que guarda tudo aquilo que fica em potência,ou seja, aquele que sublinha o que é contingência na obra. Cito Agamben " O ato de criação não é, na realidade, segundo a instigante concepção corrente, um processo que caminha da potência para o ato para nele se esgotar, mas contém no seu centro um *ato de descriação*, no qual o que foi e o que não foi acabam restituídos à sua unidade originária na mente de Deus, e o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi. Este ato de descriação é, propriamente, a *vida* da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica, e o que, em tais coisas, se trata cada vez mais de repetir. Exatamente por isso, contudo, o ato de descriação, a despeito de toda perspicácia irônica, foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo.

A tentativa de apreender integralmente este núcleo des-criativo em toda criação, para encerrar definitivamente a sua potencia, só pode levar o autor à cessação da escritura ou ao suicídio (Rimbaud e Michelstaeder), e a obra, à sua canonização." (AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007) Estas questões trazem para a reflexão justamente o pensamento sobre o intervalo, e a percepção da escritura clariceana (penso inclusive em sua dimensão como um todo) revelando sempre este apontar para um lugar do inapreensível e do incapturável. Uma escritura em que a busca é toda ela uma procura por aquilo que se conserva em potência.

> - Eu gosto tanto de ouvir os pingos dos minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?
> -Cultura é cultura, continuou ele emburrado. Você também vive me encostando na parede.
> - É que muita coisa eu não entendo bem. Que quer dizer "renda per capta"?
> -Ora, é fácil, é coisa de médico.
> - O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é conde? O que é príncipe? (LISPECTOR, 1998, p. 50)

Afinal, com quem fala Macabéa? Do que fala Macabéa? A interlocução com Olímpico não existe, a nordestina profere uma sequência de impressões sobre a Rádio Relógio sem relacioná-la às observações feitas por Olímpico, como se não houvesse o outro na sua relação com o mundo. Assim, sua enunciação faz vibrar um acorde que não se expande e dá a impressão de reverberar para dentro de si como se pudesse alimentar-se de seus significados. Mas ela não conhece os significados e não possui capacidade de decifrar seus sentidos; seu agudo desejo de conhecer as palavras e dominá-las permanece no escuro. Sobre seu desejo de saber sobre as palavras e sua relação com o mundo por meio delas, mais uma vez elucida Gilberto Martins:

> Sempre faminta, desejante, sequiosa por saber, sente-se curiosa por sua origem, pela etimologia de seu nome, por sua história familiar, por entender o significado dos difíceis conceitos que escuta na rádio e pela morte. No entanto, logo recua, sabedora desde sempre do que lhe é interdito conhecer e possuir, 'pois aprendera que as coisas são dos outros'. (MARTINS, 2010, p. 113)

Neste mundo "dos outros"[105] a relação que Macabéa estabelece com as outras personagens, com as quais divide a cena do texto, é também intransitiva

[105] Sobre a temática do Outro, que muito frequenta a obra clariceana, lembro uma belíssima crônica de Clarice, publicada em 20 de Julho de 1968, no Jornal do Brasil, intitulada "Em busca do outro" e que trata exatamente desta visada, dialogando de modo curioso com a questão do Outro da qual fala Martins e que frequenta o texto de A hora da estrela. Cito: "Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ouso 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 à procura de um reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente

e rala. Em dada altura da narrativa Rodrigo afirma que o mundo de Macabéa era composto pela “tia, Glória, o Seu Raimundo e Olímpico – e de muito longe as moças com as quais repartia o quarto.” (LISPECTOR, 1998, p.64) Nesta altura, novamente, importa notar que os pensamentos e os diálogos dados à personagem são costurados por desconexões, balbucios e incoerências. Rodrigo traz um enxuto desfile de personagens e discursos que se movimentam como uma quadrilha descompassada cujo caráter é extremamente desorganizado, pois o universo de Macabéa continua alheio ao das demais personagens e, a cada chamado do narrador, fica ainda mais clara a irremediável condição de isolamento da nordestina. Afinal, “o seu diálogo era sempre oco” (Ibid, p. 54).

Importa acrescentar que o mundo de Macabéa era composto, além das personagens citadas, pelo próprio narrador, claro. Aliás, de um tal modo que entre ele e sua personagem muitas vezes há uma identificação absoluta. “Vejo a nordestina se olhando no espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos.” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Neste jogo de especularidade[106] a imagem de Rodrigo sobreposta à de Macabéa destitui, de ambos, uma identidade, pois, mesmo que de modo oblíquo, a absorção de um eu pelo outro, como contornos que se repetem, como figuras que se revelam e também se anulam, lançam um senão sobre a questão da identidade[107]. De que modo Macabéa se percebe na

---

eu, isso não encontrarei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro, estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.” (LISPECTOR, 1992, p. 119). Ora, impossível não fazer referência ao que diz o narrador na “Dedicatória...” de *A hora da estrela: “*Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé...” (LISPECTOR, 1998).

[106] Importa lembrar que já me referi à questão do rosto e da sobreposição entre Clarice-Rodrigo-Macabéa, no capítulo II, esclarecendo o viés pelo qual interpreto esta relação

[107] Compondo com a nota anterior e com este questionamento sobre a questão da identidade, lembro de um poema de Paul Celan, em que o poeta revela uma condição muito próxima a esta a que me refiro. Talvez Rodrigo pudesse assinar este poema para Macabéa: "Procurei os teus olhos quando os ergueste e ninguém te olhou,/ estendi aquele secreto fio/ por onde o orvalho que imaginaste/ escorreu para os jarros/ guardados pela palavra que nenhum coração acolheu./ Só aí entraste plenamente no nome que é o teu, / te dirigiste para ti a passo firme(...)". Cf. CELAN,1996.

diferença? Qual gesto de Rodrigo dá a ela a alteridade que ela precisa alcançar para constituir sua identidade?

Da tia, a nordestina herdara “os ombros curvos”, alguns “cascudos no alto da cabeça” e nenhum diálogo. Do chefe, seu Raimundo, recebe a informação de que será demitida pelo fato de não fazer seu trabalho de copista direito, além de ser porca e deixar as folhas sujas e oleosas. Também deste chefe recebe, indiretamente, outra informação, a dos *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoiévski (1861), livro que seu Raimundo esquece sobre a mesa e para o qual Macabéa olha num gesto de quase identificação. Mas que logo passa, pois chega “à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?” (Ibid, p.40). Com Glória, a colega de trabalho e representante do “ambicionado clã do sul do país” (Ibid, p. 62), Macabéa quase estabelece uma conversa, mas que se dá de forma pouco inteligível para a colega:

> - Me desculpe perguntar: ser feia dói?
> - Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
> - Eu não sou feia!!!, gritou Glória.
> Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia. Como eu disse, ela não tinha anjo da guarda. Mas se arranjava como podia. Quanto ao mais, ela era quase impessoal. Glória perguntou-lhe:
> - Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.
> - É para eu não me doer.
> -Como é que é? Hein? Você se dói?
> - Eu me dôo o tempo todo.
> - Aonde?
> -Dentro, não sei explicar.
> (LISPECTOR, 1998, pp.62-63)

Novamente a incomunicabilidade aparece arrastando a fala de Macabéa para um lugar alhures, deslocando-a para sua estranha morada interna. Ao mesmo tempo, a expressão “eu me dôo o tempo todo” leva o discurso a um

território novo, onde é possível reconhecer o âmbito existencial da dor, concretizada na fala bizarra e deslocada de Macabéa. Ou seja, em meio ao vácuo comunicacional, surge o coração de uma fala significativa. Talvez aí repouse a potência imprevista dessa personagem[108].

E quanto a Olímpico de Jesus, o namorado? Com ele, ou melhor, por meio dele, o narrador expõe a maior parte das incompetências de Macabéa. Se a nordestina era "incompetente para a vida", conforme anunciara no início da narrativa, a ressonância desta afirmativa atravessa todas as cenas partilhadas entre as duas personagens. Ratifica-se sua dessubjetivação e sua opacidade. O narrador atesta que "As poucas conversas entre os namorados versavam sobre farinha, carne de sol, carne-seca, rapadura, melado."(LISPECTOR, 1998, p.47) Mas Macabéa queria mesmo era conversar sobre o quê?

> -Eu não entendo o seu nome, disse ela. Olímpico?
> Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido:
> - Eu sei mas não quero dizer!
> - Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome. (Ibid, p.p. 44-45)

Mais adiante, lemos:

---

[108]Rosenbaum (2002), em seu estudo sobre *A hora da estrela*, ao pensar sobre a questão discursiva referente à nordestina, aponta: "Ao não pensar-se, Macabéa acaba sendo imagem emblemática de uma espécie de utopia clariciana de atingir o puro ser, *it* neutro, êxtase pleno, adesão total aos sentidos que se faz pela negação da razão discursiva. Por essa via, Macabéa se alinha a toda uma galeria de personagens, humanas ou não, que se constituem por serem *menos*, por serem *pouco*, por tocarem o *nada:* a empregada Eremita, do conto "A Criada"; a pigmeia do conto "A Menor Mulher do Mundo"; a ave do conto " Uma Galinha"; e outras. É como se Macabéa guardasse intacto algo que foi perdido com a aculturação." (p. 59) Mais adiante, abordarei esta relação entre Macabéa e certa "galeria de personagens" que de algum modo mostram uma especularidade com a nordestina. Aliás, cabe aqui uma referência novamente ao estudo de Cesar Mota Teixeira (2006), sobretudo o capítulo II de sua tese, intitulado "Entre domésticas e cozinheiras: breve excurso pela convivência diária com os tolos". Em outra visada Teixeira investiga esta "galeria de personagens" à luz de seus traços de "bobice" e certo traço de pureza, explorando a rota ambígua da figura do bobo – o lado negativo de certo rebaixamento; o lado positivo de certo espírito livre associado a um tom de sabedoria. Muitas são as incursões de Teixeira pelos labirintos da figura do "bobo" e muitos são os momentos inspiradores em que ele analisa a figura de Macabéa ao lado desta "máscara" do bobo como um caminho possível para seu quase permanente estado de "felicidade". Cf. TEIXEIRA, 2006.

> - Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!
> Então aflita ela lhe disse:
> - Olhe, o Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus! E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias?
> - Isso é mentira!
> -Não é não, juro pela minha alma pura que aprendi isso na Rádio Relógio!
> - Pois não acredito.
> - Quero cair morta neste instante se estou mentindo. Quero que meu pai e minha mãe fiquem no inferno, se estou enganando você.
> - Vai ver que cai mesmo morta. Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?
> - Não sei bem quem sou... me acho um pouco... de quê?...Quer dizer não sei bem quem sou.
> - Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?
> - É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante... (Ibid, 1998, p.56)

Nos diálogos, ao mesmo tempo em que a nordestina manifesta o quase incontrolável desejo de entender o que existe dentro das palavras, qual o significado delas, o que elas querem dizer, marcando novamente a busca por aquilo que não é dela, é “dos outros”, Olímpico é seu contratom adornado de mentiras, superficialidades e de um falso domínio da palavra, pois, segundo o narrador, ele “dava para fazer discurso” porque “tinha o tom cantado e o palavreado seboso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem.” (LISPECTOR, 1998, p.46). Identifica-se um tipo de discurso falacioso pelo forjado domínio das palavras que, para ele, nada significavam – aliás, seu contraponto maior com a nordestina parece ser exatamente esse. Ainda para Gilberto Martins, a procura de Rodrigo por uma escrita mais referencial seria um modo de dar voz ao outro popular, excluído, que não habita o território do discurso “organizado”.

> Na busca fracassada por um discurso outro, o qual pudesse, de forma não *literária*, conferir a muitos o direito ao grito, as reflexões de Rodrigo/Clarice desdobram-se em questionamentos sobre o lugar e a natureza do modo de enunciar o que concerne ao povo. Afinal, como indica um dos títulos do romance (“Ela não sabe gritar”), ser *popular* é exatamente estar fora da língua, ser outro, estrangeiro, excluído da linguagem. (MARTINS, 2010, p.120)

Mas, paradoxalmente, Macabéa, que não tem acesso à enunciação deforma ordenada, que não “dava pra fazer discurso” é quem deseja tocar o núcleo essencial desta matéria que lhe é quase alheia, mas que a seduz continuamente. O narrador, em seu gesto testemunhal, vai ampliando esta especulação e nos fazendo ouvir o sussurro de Macabéa – este do ‘excluído da linguagem’ - emergindo por fissuras, atravessando tudo aquilo que parece não ter sentido, nem lugar, nem voz, mas que insiste, a fim de abrir um espaço afirmativo, de ter lugar na língua, ainda que pelos caminhos do não. Aqui, chegamos a outro pórtico – o da vida de Macabéa que será mudada. “E mudada por palavras.” (Ibid, p.79). Ora, mas o que significará, para a nordestina, ser mudada por palavras?

Por volta das últimas vinte páginas de *A hora da estrela* uma sentença oracular é evocada e guiará o “granfinale” do texto. Dada por uma cartomante, esta sentença mudaria a vida de Macabéa, que ganharia um futuro a partir do momento em que ela saísse da casa de Madama Carlota, a vidente. Macabéa teria um “maravilhoso destino”, pois conseguiria um namorado de “olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos”, um estrangeiro alourado que “parece se chamar Hans, é ele quem vai se casar com você”(Ibid, p.77). A nordestina também se vestiria “com veludo e cetim e até casaco de pele”(LISPECTOR, 1998, p.77). Quase como uma verdade autorizada, Macabéa teria um destino e a tarefa que caberia, agora, a ela, qual seria?

> Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria. (LISPECTOR, 1998, p.79)

Mas, atravessando o torpor de Macabéa, Rodrigo ergue um gesto de interdição diante da palavra da vidente e dá lugar de destaque para a sombra que percorre toda a narrativa: a morte. “A morte que é nesta história o meu personagem predileto.”(Ibid, p.84). O confronto entre a voz oracular e a voz do narrador, espécie de embate entre fabulação e razão, inverte a sentença de vida para uma sentença de morte, sobrepondo ao plano da projeção um real incisivo. Assim, a experiência da morte será para Macabéa a medida possível de quê?

> Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!
> E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a... (Ibid, p. 79)

3.3. Habitantes do limbo: Macabéa, Mineirinho e outros

“Macabéa por acaso vai morrer?”(LISPECTOR, 1998,p. 82)

Enquanto Macabéa agoniza, ouvimos a marcha de uma galeria de personagens “do limbo” que o narrador convoca, trazendo-as de viés, colhendo-as do lixo, feito trapeiro baudelaireano[109], trapeiro/escritor, que

[109]Refiro-me à figura do trapeiro, por meio da leitura que Benjamin faz de Baudelaire:“Aqui temos um homem - ele tem de recolher os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarnaum da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, com um avarento um tesouro, o lixo que, mastigado pela Deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo.” Essa descrição é uma única metáfora ampliada do comportamento do poeta segundo a visão de Baudelaire. Trapeiro e poeta, os dejetos dizem respeito a ambos; solitários, ambos realizam seus negócios nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nada fala do *passaccadé* [passo intermitente] de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando a presa das rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no seu caminho para recolher o lixo em que tropeça.”(BENJAMIN, 1989, p. 78-79) . Penso na imagem de Rodrigo colada a do trapeiro e a de Macabéa a este lixo, que o gesto do narrador recolhe das ruas.

recolhe os restos que a grande cidade descarta– nisso reside, aliás, “uma das linhas de força da narrativa clariciana, que faz da negatividade da experiência humana um território insólito a ser explorado pela linguagem”. (ROSENBAUM, 2010)

Em diferentes textos e de diferentes modos Clarice fala que gostaria de poder dizer por eles, por estas personagens, por estes ‘outros’, fazendo ouvir seus silêncios e suas palavras desarticuladas. Essas figuras vagam sem importância, sem um lugar social, cultural e, inclusive, de subjetivação. Elas são parte daquela “multidão anônima” à qual se refere o narrador de *A hora da estrela* e, tal como Macabéa, formam o conjunto de um “estado de exceção”. Não me parece arriscado dizer que, por meio do balbucio de Macabéa, é o próprio balbucio dos “incompetentes para a vida”, já invocados em outros momentos da obra clariceana, faz eco pela narrativa.

O rumor de toda uma condição do “estado de exceção” e da “vida nua” reverbera e, junto com Macabéa, ou ao lado dela, perfiladas, uniformizadas, acinzentadas, estas personagens clariceanas fazem sombra no texto. É no ruído da morte da nordestina que estas personagens parecem emergir suas insignificâncias, seus murmúrios, suas invisibilidades. À procura destas “sombras”, a imagem de um escritor-arqueólogo me parece espelhar com beleza o gesto clariceano:

> O escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história. (RANCIÉRE,2009, p.38)

Deste modo, “dos labirintos do mundo social”, uma “legião estrangeira” se perfila em crônicas[110] como “Das doçuras de Deus”, “Como uma corça”, “Enigma”, “A mineira calada”, “Mineirinho”, cujos personagens são espectros ao mesmo tempo descartáveis e indispensáveis para a grande “engrenagem

[110] As crônicas estão transcritas na íntegra no final deste trabalho, na parte dos Anexos.

automatizante”[111], que faz funcionar o mundo “dos outros”. A narradora da crônica que cito abaixo, publicada por Clarice no Jornal do Brasil em 22 de Junho de 1968, ensaia um possível testemunho:

> AINDA SEM RESPOSTA
> 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, 1992,p.112)

A afirmação sobre a (des) importância do fato literário e o desejo de dar voz àqueles que não puderam falar faz ressonância direta com o narrador de *A Hora da Estrela.* Há aqui um jogo no qual o tabuleiro é a literatura, ora como único modo de interesse, ora como algo sem nenhuma importância. Neste movimento pendular, a narradora põe em questão tudo aquilo que Rodrigo repete, mas tanto a narradora da crônica quanto Rodrigo escolhem o lugar do literário para testemunhar o ruído das bocas que se abrem “para dizer ou talvez apenas balbuciar” uma lacuna. Ettore Finazzi-Agrò, em seu ensaio “A (im)possível resposta: Clarice Lispector e a obrigação do testemunho” (FINAZZI-AGRÒ,2012) a partir de uma leitura sobre esta mesma crônica citada, pergunta:

> O que pode significar esta impossibilidade da escrita? Este descaso, ou melhor, esta recusa do discurso literário, acompanhada, logo depois, pela afirmação que apenas através dele poderá talvez manifestar-se aquilo que realmente importa? Acho que aqui Clarice nos leva até o âmago do paradoxo sobre o qual assenta o testemunho, ou seja, para citar Agamben, o fato

[111] Expressão de Yudith Rosenbaum, no texto sobre “Mineirinho”. Em ensaio sobre este conto de Clarice, Rosenbaum traz todas as manchetes que anunciaram a morte de mineirinho, localizando o fato historicamente e politicamente. Cf. ROSENBAUM, 2010.

> dele ser “a relação entre uma possibilidade de dizer e o seu ter lugar”, realizando-se apenas “através da sua relação com uma impossibilidade de dizer – isto é apenas como *contingência*, como um poder não ser”.(FINAZZI-AGRÒ, 2012)

O desejo do testemunho e a lacuna que o constitui são tomados por Finazzi-Agrò levando em conta a relação testemunhal com o registro histórico e a opressão da ditadura. A partir desta contextualização, Agrò lê o texto clariciano como um meio de dar voz àqueles que não são ouvidos e entende a crônica clariciana como uma forma de resposta a um acontecimento catastrófico – no caso, a opressão da ditadura e todas as suas consequências.

Neste sentido o exemplo do conto “Mineirinho” é lapidar, pois também nele encontramos algo como um tom testemunhal – aparentemente às avessas- pois se trata de um relato sobre um facínora, nome, o mineirinho - o que se coloca, na crônica, é o relato de um processo de desumanização, apesar de se tratar de um assassino.

A narradora do texto extrai da cena cotidiana, do fato não fictício, elementos similares de um tom testemunhal que aparece também na narração de Rodrigo. Na crônica, a narradora “põe em xeque afirmações ideológicas tidas como inequívocas e subverte categorias políticas e sociais que se querem absolutas” (ROSENBAUM, 2002). Nesta subversão, parece estar uma problematização nuclear da lei do arquivo. Clarice nos obriga a ler, por meio de seu texto, o que não está escrito na notícia, e seu gesto escritural colhe aquilo que é “resto”, ou seja, convoca o tom testemunhal para que se ouça o que não está dito.

É importante ressaltar que, no conto referido, a verdade do assassino não está sendo questionada, ela está posta, fala-se a partir da morte de um <u>facínora</u> e a narradora aponta com clareza esta consciência. Lemos no primeiro parágrafo do texto:

> É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um <u>facínora.</u> E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que

> mataram Mineirinho do que os seus crimes. (LISPECTOR, 1964, p.252, *grifo meu*).

O que aparece é uma percepção dilatada que atravessa a figura de Mineirinho e por meio dela a narradora pensa – "como representante de nós" – tanto a dimensão do fato em si quanto a repercussão do fato em um território maior, onde "Qualquer certeza bem assentada pode repentinamente sentir o chão faltar sob seus pés." (GINZBURG,2012). No texto clariceano:

> Esta é a lei. Mas se há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina - porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. (LISPECTOR, 1964, p.253)

Nesta passagem temos um gesto crítico que atua na base de uma questão ética - aquilo que deveria ser positivo e familiar[112], a captura de um bandido tão perigoso e procurado, se torna estranho. A narradora é assolada pela extrema brutalidade do assassinato de Mineirinho e se percebe atravessada, também ela, pela violência extrema marcada no corpo do bandido. Morto, perfurado por 13 tiros, o corpo do facínora parece representar, de modo avesso e oblíquo, o lugar onde se deita uma outra marginalidade, a da Lei.

Sem dúvida, buscando assinalar a extensão desta violência, Clarice reconstrói a notícia da morte de Mineirinho fazendo-a ser ouvida na artesania da linguagem onde o real aparece como impressão de uma impossibilidade, quase trapaceando a ficção, tomando seu lugar por meio daquilo que é

[112]O que nos remete, de algum modo, à categoria "das unheimliche", explorada por Freud no ensaio de mesmo nome já mencionado no capítulo anterior. Essa deriva não será explorada aqui, mas ressoa como fundo nas questões discutidas neste trabalho.

excesso, abuso, incompreensão. Mediadora, portanto, deste roçar, a crônica clariceana fala, em voz alargada e alta, o espanto de uma única morte repetida em treze tiros e “cada tiro a mais, é a sua (e a nossa) escuta que se fere e se contorce de vergonha, de horror, de espanto.” (ROSENBAUM, 2002) É deste modo que vemos uma fronteira se esfumaçar e emergir forte uma zona de indistinção entre a lei e a exceção, entre a inclusão e a exclusão, entre a vida e a morte entoadas quase na mesma clave, pois que o estado de exceção é o compasso que comanda a dança da “organizada violência” que mata Mineirinho.

Guardadas as singularidades do campo do real e da fabulação, a violência experimentada por Macabéa se dá por meio de outras inscrições cravejadas em seu corpo – a ferrugem, os ovários murchos, o mau cheiro, a cara que pedia tapa, os “panos”, a invisibilidade, os ombros curvos. Mas Macabéa insiste e, em sua opacidade, podemos enxergar o esboço da delicadeza de Aninha, do silêncio de Eremita e, ainda, a voz noturna do menino faminto, na crônica que abre a coletânea de *A Descoberta do Mundo*:

> **As crianças chatas**
> 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 aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta. (LISPECTOR,1992,p.15)

A narradora da crônica incomoda-se profundamente pela resignação alheia, traço, aliás, presente também na fala de Rodrigo “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças...” (LISPECTOR, 1998, p.26) Todo este campo de indignação, cólera, revolta é convocado, trazendo um questionamento ético na base daquilo que é percebido e, sobretudo, sentido pela narradora.

O mais interessante é que a presença do gesto crítico - seja por meio do relato mais factual, como nas crônicas, seja por meio do relato fictício, como em *A hora da estrela* - põe em debate o alcance do acontecimento evocando, sempre, a imagem daquilo que não se deveria, nem se poderia ver[113]. E, tampouco narrar. Novamente, estamos diante da aporia do testemunho, ou seja, da impossibilidade de dizer aquilo que interpela a condição humana deslocando-a para um lugar onde a única condição de estar no mundo parece ser a de não ser visto. Não é este o caminho que se conta de Macabéa? Caminho que pode ser evocado, também, por meio daquilo a que Mineirinho se reduz. Rosenbaum elucida esta questão:

> Mineirinho reduziu-se ao inumano, bruto e desarticulado. Nele a linguagem, alicerce da constituição do sujeito humano, falhou. A realidade circundante, com sua organizada violência, eliminou Mineirinho por um crime de fuzilamento. Mas o que a crônica deixa claro é que, antes mesmo dos treze tiros, o bandido já estava destruído, pisado e perdido como indivíduo. E é para resgatar o homem antes do doente do crime que o texto de Clarice existe. Sua alçada política é inconteste. Para reivindicar uma fala ética, que percebe a humanidade que nos impregna, que sabe que "nós todos, lama viva, somos escuros", Clarice Lispector caminha regressivamente para o inumano, para o terreno primordial de onde o homem advém.(ROSENBAUM, 2002)

Não é esta a travessia de todos os “pobres de espírito” que, de algum modo, habitam a literatura de Clarice? Não estaria neste caminho aquele “rio

[113]Isto me remete a uma fala muito lúcida de Roberto Vecchi[113], em seu ensaio “(Re)citando o extremo: o olhar da Medusa, o finito e o infinito do horror”, cuja temática versa sobre a questão da escrita do testemunho, se ela é possível ou não, já que o acontecimento extremo não admite escrita ou representação. Tal como Agamben, Vecchi alarga o estado de exceção para o tempo presente, nosso tempo, e, para refletir sobre esta questão, traz a imagem da Medusa, retomando a referência de Primo Levi sobre a metáfora da Górgona (que se associa à condição limite do muçulmano). Cito um trecho: “Ora, a cabeça degolada não pertence só ao universo do mito, enterrada no nosso imaginário ou sepultada nos pesadelos ou na indizibilidade do medo. Ela, oriunda de distâncias abismais, habita no presente, sendo a barbárie da degola parte atual do nosso tempo, da nossa imaginação. Por isso, trata-se de um ícone vivo e ativo.” GINZBURG, J.; HARDMAN, F. (organizadores). **Escritas da Violência**. v. 1: o testemunho. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

subterrâneo" que atravessa toda a literatura de Clarice e que tão lindamente Pessanha apontou?

> Ele é que tem nutrido, pela raiz, os vários personagens e lhes tem dado um ar especial, estranho, um jeito às vezes sonso de quem tem segredo – e de repente um susto, uma inquietação, uma febre. Ele, rio de água poluída pelos despojos incontáveis de incontáveis assassinatos: ele, o fluente e selvagem coração da vida. O que tem tornado os personagens de Clarice Lispector essencialmente trágicos – mesmo as crianças e os bichos – é ele ainda o surdo rumor subterrâneo compondo o fundo de suas existências, em constante presságio de desgraças ou denúncia de terríveis crimes cometidos. Ele é que faz com que todos – desde Joana, desde Lucrécia – embora tão diferentes pareçam cúmplices. (PESSANHA,1989, p. 181)

Mas qual será este "surdo rumor subterrâneo" que enlaça vozes tão diversas e atravessa a enunciação de tantos personagens e narradores clariceanos? O que aproxima G.H., Lori, Joana, de Macabéa, Eremita, Aninha?

Tocando o contorno destas personagens, o visgo de uma "mesma seiva oculta" que as cobre de um estar no mundo em estado de latência, de espanto, revela a busca por um desejo de encontro do sujeito com sua essência – seja por meio da massa branca da barata, seja por meio de uma aprendizagem amorosa, seja por meio de uma experiência do silêncio, da ausência, da vida nua. Para Pessanha é como se estas personagens padecessem de um mesmo mal secreto e "vivessem, sem o saber, da condição de arautos do mesmo evento, de preparadores do mesmo caminho. O caminho que Martim percorreu em parte, mas que somente G.H. trilhou até o fim. Como se todos carregassem 'uma profecia dentro de si'. Que G.H. veio cumprir." (PESSANHA, 1989, p.183) Segundo o crítico, esta profecia revela uma única busca na obra de Clarice, a busca pela *arché*[114].

[114] Para o crítico, a *arché* aparece na obra clariceana simbolizando a procura pelo começo, "o verdadeiro começo do homem: *arché* soterrada pelo tempo e que retém o sentido da vida. E é também princípio da objetividade. Princípio-base, princípio-alicerce: raiz." (PESSANHA, 1989, p. 183) Deste modo, esta questão, na literatura clariceana, parece estar sempre relacionada à busca de uma matéria primordial da palavra - lembro a narradora de Água Viva, cujo desejo é o

Se pensarmos novamente no início de *A hora da estrela*, está ali posta tal busca, que infinitamente se repete. E quem carrega nas mãos esta busca espiralada ao infinito é justamente uma personagem que vive mais perto do "selvagem coração" e que, de dentro de sua condição sempre errática e tola, faz ressoar muitas outras vozes, como vimos. Aliás, seguindo o raciocínio de Pessanha, indago: e Macabéa, que profecia veio cumprir?

3.4. Da última cena: Macabéa, capim e morangos

"Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma." (LISPECTOR, 1998, p.82)

Macabéa morrendo e o narrador dando a ela um desejo de subjetividade, manifestando uma potência afirmativa que se tornará, talvez, ato por meio da morte. "Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era é que não sabia." Observa Mario Eduardo Costa Pereira que:

> A morte foi o último e decisivo outro com o qual Macabéa precisou se confrontar na busca de si mesma. Foi diante da alteridade "morte" que, ainda que por um instante, ela pôde dizer-se secretamente: "eu sou, eu sou, eu sou", sem, contudo, conseguir descobrir exatamente o que mesmo ela era. (PEREIRA, 1998, p.33)

Macabéa vai se despedindo da narrativa inscrevendo na enunciação de Rodrigo uma lacuna que o obriga a morrer também. Para Martins, "Morrendo Macabéa, cessa a história, calando com ela a voz que lhe dera e lhe tirara a vida, discretamente saindo de cena 'pela porta dos fundos', visto não ter

---

de quem quer "... a palavra última que também é a tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real." (LISPECTOR, 1980, p. 12)

mais o que contar." (MARTINS, 2010, p. 119) Rodrigo e Macabéa, portanto, vão morrendo eentre suas vozes a sombra daquele desejo de um ter lugar na língua se negrita – afinal, por toda a narrativa, esta "personagem preferida" do narrador – a morte -, acompanha o caminho da nordestina e sua impossibilidade de compreender as palavras, de saber o que está dentro do nome das coisas, de se apropriar da língua colhendo para si um *logos* (mais) legítimo. É fato, pois, que a experiência da morte está diretamente relacionada à experiência que Macabéa tem com a língua[115]. Sua "não-fala"[116] sempre proferida em uma espécie de "não-língua que não encontra

---

[115]Cabe aqui citar uma belíssima passagem sobre a "Ideia da morte" expressa por Agamben em *Ideia da Prosa.* "O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte – e que outra coisa faz a linguagem? – mas, é precisamente esse anúncio que torna a morte tão difícil para nós. Desde tempos imemoriais, desde que tem história, a humanidade luta com o anjo para lhe arrancar o segredo que ele se limita a anunciar. Mas das suas mãos pueris apenas se pode arrancar aquele anúncio que, de resto, ele nos viera fazer. O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer." (AGAMBEN, 2012, p. 126).

[116]Quero fazer referência a uma cena muito impressionante narrada por Primo Levi, em **A Trégua**. Levi, ao contar um dos momentos de sua experiência extrema no Leger, remetendo-se às dolorosas impressões do Campo, descreve a cena que transcrevo a seguir,apesar de um pouco longa, mas que importa significativamente para este momento de nossa reflexão. Cito Levi: "Não obstante à minha atenção, e àquela dos meus vizinhos de leito, raramente conseguia evitar a presença obsessiva, a força mortal de afirmação do menor e do mais inerme dentre nós, do mais inocente, de um menino, de Hurbinek.

Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz. Aparentava três anos aproximadamente, ninguém sabia nada a seu respeito, não sabia falar e não tinha nome: aquele curioso nome, Hurbinek, fora-lhe atribuído por nós, talvez por uma das mulheres, que interpretara com aquelas sílabas uma das vozes inarticuladas que o pequeno emitia, de quando em quando. Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgaçadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva: era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás, maduro e judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e de tormento. Ninguém, salvo Henek: era meu vizinho de cama, um robusto e vigoroso rapaz húngaro de quinze anos. (...) Após uma semana Henek anunciou com seriedade, mas sem sombra de presunção, que Hurbinek "dizia uma palavra". Que palavra? Não sabia, uma palavra difícil, não húngara: alguma coisa como*mass-klo, matisklo.* De noite ficávamos com os ouvidos bem abertos: era verdade, do canto de Hurbinek vinha de quando em quando um som, uma palavra. Não sempre a exatamente mesma, para dizer a verdade, mas era certamente uma palavra articulada; ou melhor, palavras articuladas ligeiramente diversas, variações experimentais sobre um tema, uma raiz, sobre um nome talvez.

Hurbinek continuou, enquanto viveu, suas experiências obstinadas. Nos dias seguintes, todos nós o ouvíamos em silêncio, ansiosos por entendê-lo, e havia entre nos falantes de todas as línguas da Europa: mas a palavra de Hurbinek permaneceu secreta. Não, não devia ser uma mensagem, tampouco uma revelação: era talvez o seu nome, se tivesse tido a sorte de ter um

lugar nas bibliotecas do dito, nem no arquivo dos enunciados" (AGAMBEN, 2008a, p.161), atesta uma negatividade constitutiva, imperativa, de alguém que se relaciona com o mundo por meio de uma lógica intransitiva, pois, como novamente elucida Mario Eduardo Costa Pereira, "sua única conexão com o mundo era ninguém. Os outros com quem se deparava Macabéa eram apenas lugares de desencontros: Macabéa descobre o desamparo de sua solidão."(LISPECTOR, 1998, 30)

Também neste final, o gesto testemunhal que atravessa a enunciação de Rodrigo ganha sua potência extrema ainda no estertor da morte de Macabéa; afinal, nessa altura, o que se expressa

> (...) não é senão a estrutura íntima dual do testemunho como ato de um *auctor*, como diferença e integração de uma impossibilidade e de uma possibilidade de dizer, de um não-homem e de um homem, de um ser vivo e de um ser que fala. O sujeito do testemunho é constitutivamente cindido, só tendo consistência na desconexão e na separação – não sendo, contudo, redutível às mesmas. Isto significa "ser sujeito de uma dessubjetivação";por isso, a testemunha, o sujeito ético, é o sujeito que dá testemunho de uma dessubjetivação. (AGAMBEN, 2008a,p.151)

---

nome; talvez (segundo uma de nossas hipóteses) quisesse dizer "comer" ou "pão"; ou talvez carne em boêmio, como sustentava, com bons argumentos, um dos nossos, que conhecia essa língua.

Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras.".

Hurbinek balbucia uma "não-língua" e espera, de dentro de sua articulação não reconhecível pelos homens, encontrar um lugar de fala e o reconhecimento de uma linguagem. A descrição do menino Hurbinek mostra claramente o estágio de limiar entre a zoé e o logos – a vida nua deste menino de três anos atravessa Auschwitz e vem tocar a vida nua de Macabéa por meio de um fio comum – aquele que os identifica como filhos da morte, do nada, da invisibilidade. Certamente esta observação de Levi sobre Hurbinek poderia ser dita por Rodrigo, em relação à sua personagem: "As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva". Trago esta imagem de Hurbinek – guardando com toda a cautela a singularidade das diferenças de cada caso, como já pontuei no início deste capítulo – porque a associação que faço está ligada a uma pergunta fundamental: afinal, a respeito de que seus balbucios dão testemunho? Talvez de tudo aquilo que não seja possível enunciar, ou que se enuncia como contingência, como resto, como esquecimento.

Por meio de Macabéa, temos sempre uma espécie de metáfora operativa para representar a relação intrínseca entre a palavra, a vida e a morte[117]. Afinal, o que manifesta Rodrigo, por toda a narrativa, senão esta percepção em relação à língua? O campo escritural de *A hora da estrela* permanentemente põe à prova esta experiência da morte vivida na língua diretamente relacionada à experiência do desejo de despertar um sujeito que se aproprie daquilo que lhe é mais legítimo – o logos[118]. Mas como seria possível esta apropriação, para Macabéa, se ela vive todos os efeitos de uma lei determinante de sua opacidade? Mesmo diante do estertor de sua morte física, o narrador lhe confere uma dor muda:

> O Destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma

[117]Associada a este mote, cito uma bela reflexão de Derrida a respeito da poesia de Paul Celan e sua relação com a metáfora da morte: "Se trata de la vida en el sentido en que no es separable de una experiencia de la muerte. Entonces, sí, la primera forma de contradicción es esa, es decir que la vida de la lengua es también la vida de los espectros, es también el trabajo del duelo, es también el duelo imposible. No se trata sólo de los espectros de Auschwitz o de todos los muertos que uno puede llorar, sino de una espectralidad propia al cuerpo de la lengua. La lengua, la palabra, en cierto modo la vida de una palabra, tiene una esencia espectral. Esta sería como la différance: se repite como el la misma y es cada vez otra. Hay una suerte de virtualización espectral em el ser de la palabra, en el ser mismo de la gramática. Y es por tanto ya em la lengua, ahí donde está la lengua, que la experiencia de la vida- la muerte se ejerce. Cf. http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/celan.htm

Tradução: ´Trata-se da vida no sentido em que não é separável de uma experiência da morte. Então, sim, a primeira forma de contradição é essa, ou seja, que a vida da língua é também a vida dos espectros, é também o trabalho do duelo, é também o duelo impossível. Não se trata somente dos espectros de Auschwitz ou de todos os mortos que uma pessoa possa chorar, senão de uma espectralidade própria ao corpo da língua. A língua, a palavra, em certo modo a vida de uma palavra, tem uma essência espectral. Esta seria como a differance: repete-se como a mesma e é cada vez outra. Há uma sorte de virtualização espectral no ser da palavra, no ser mesmo da gramática. E é, portanto, já na língua, ai onde está a língua, que a experiência da vida- da morte se exerce.

[118] Talvez seja importante esclarecer que o *logos*, referido à linguagem, é aquele determinante da passagem da condição animal à humana, por toda uma interpretação da tradição filosófica. Ao tocar nesta questão para pensar a vida nua, Agamben questiona exatamente o salto dado para que o ser vivente de uma "vida nua" passe a uma vida que se concretize no salto da zoé para o logos. (AGAMBEN, 2010).

> galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda.” (LISPECTOR, 1998, p.81)

Até na hora da morte, ela paira no mundo neste “meio fio”, nesta fronteira, nesta tentativa de ser, ainda sem que o seu processo de subjetivação alcance o caminho de uma individuação, pois tudo o que a rodeia lhe impede um pertencimento constitutivo da própria subjetividade. Falta-lhe a inserção inteira no mundo. Assim, para além das falsas projeções oraculares previstas pela cartomante, o estatuto da palavra do narrador reafirma o único destino possível para esta personagem – a interseção da morte como um acorde extremo de sua vida nua. Talvez este seja o gesto mais ético possível de Rodrigo, pois matando-a ele dá a ela a possibilidade de se apropriar “pela primeira vez de maneira integral de sua impropriedade.” (AGAMBEN, 2008a, p.81).

O que significa, portanto, a morte da personagem? Morte narrada entre o lamento exíguo de uma prece “Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena de promissão, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me uso como forma de conhecimento.” (LISPECTOR, 1998, p.82). Morte dada por uma árida constatação: “Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotesca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas a vontade do grande abraço. Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. Era uma maldita e não sabia.” (ibid, p.84). Morte que oferecerá à Macabéa um lugar – pela primeira vez a nordestina irá habitar um lugar só seu e terá um destino. Este, o seu futuro. E profere Macabéa em sua última fala antes de morrer: - “Quanto ao futuro.” (ibid, p.85). Quase como uma resposta a esta espécie de pergunta sem indagação, ouço o gesto do narrador trapeiro colhendo os momentos finais de Macabéa. Jeane Marie Gagnebin[119] ilumina esta minha escuta:

---

[119]Mais adiante no ensaio, Gagnebin esclarecerá uma marca importante e que, certamente, renderia um tanto a mais de reflexões para esta pesquisa, mas que fica como sugestão para investigações futuras. Refiro-me à rememoração como uma espécie de registro de borda da

> Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu devido a seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém se lembra de seus nomes. (GAGNEBIN, 2006)

Macabéa, a nordestina anônima, compõe a paisagem com sua magreza esvoaçada, com um estertor mudo, com o sangue que lhe corre da nuca como vida que escorre pela sarjeta. “Ficou inerme no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.” (LISPECTOR, 1998, p.80). Macabéa que também não deixa rastro e que é vista apenas na hora de sua morte de estrela, “sente um fundo enjôo de estomago e quase vomitou um pouco de sangue, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.” (Ibid, p. 85) Assim a nordestina é colhida por seu narrador como um detrito com o qual a história oficial também não sabe o que fazer; ela que passara a vida olhando a poeira das coisas, as ferrugens das portas, os parafusos de vitrine; ela que ouvira

---

história, seu exercício costuraria bordas ao arquivo organizado do tempo, inscreveria nele traços grutescos, arestas informes, mas que registrariam exatamente aquilo que ficou por ser dito, como um arqueólogo que faz vir à superfície o que a areia da história soterrou. E esta nova costura, este corpo meio sem lugar, este rastro que fala uma outra voz, não seria exatamente a costura do literário? A literatura não seria esta borda espessa, este traço grutesco que não cabe – e jamais coube – nos arquivos da História? Gagnebim reflete sobre a rememoração: “Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente,* em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.” (GAGNEBIM, 2006, p. 55)

Caruso e vertera uma *lácrima* de espanto. Macabéa vai morrendo sem saber o que estava dentro de seu nome. Mas porque era mesmo importante saber o que está dentro do nome?

Macabéa morre. E Rodrigo pergunta: “Até tu, Brutus?! Sim, foi este o modo como eu quis enunciar que - que Macabéa morreu.” (Ibid, p.85). A história que se foi tecendo explícita, que foi tentativa de romper o silêncio, o anonimato e inscrever na fenda de uma outra voz o balbucio de Macabéa, é interrompida. Rodrigo enuncia: “Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós” (LISPECTOR, 1998, p.86).

E o que resta agora? “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.” (Ibid, p.87)

Sim. Pronunciar o que resta, o que toca as bordas dos arquivos da história, dizer pelo outro que pode apenas balbuciar. Sim, apontar-lhe um *logos*, colhê-lo do meio fio. Este o gesto testemunhal de Rodrigo que se adensa ao gesto do trapeiro, revelando um mesmo movimento de resgate e procura por aquilo que resta. Tal como pensou Agamben, recolhendo a semelhança entre o gesto testemunhal e o gesto poético, estes caminhos aqui se convergem – escritor, testemunha, poeta, põem à prova o não enunciável[120].

Aqui termino esta tese. Com este não enunciável em uma das mãos[121].

Na outra, este poema de Paul Celan[122], como um epitáfio à Macabéa.

---

[120] Sobre este roçar de territórios entre a palavra poética e a palavra testemunhal, em uma inspirada passagem de seu ensaio “ *Nefas*: Palavras e imagens da violência na moderna literatura brasileira” . GINZBURG, J.; HARDMAN, F. (organizadores). **Escritas da Violência**. v. 1: o testemunho. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012 Ettore Finazzi-Agrò afirma: “Acho que apenas a literatura, frequentemente considerada como acessória e inútil, guarda essa possibilidade, justamente pelo fato de reinventar a realidade, de dar conta do impossível, ou seja, de testemunhar, em outro nível, aquilo a que ninguém presta atenção e que, aliás, poderia ser relatado apenas por quem não pode falar, por quem, na verdade, fica a ‘testemunha integral’ de uma experiência de desumanidade e violência que tem atravessado mas que não consegue transmitir aos outros.”

[121] Aqui lembro mais uma vez Vila- Matas quando pensa a síndrome de Bartleby. Afirma o escritor espanhol: “Apenas da pulsão negativa, apenas do labirinto do Não pode surgir a escrita por vir. Mas como será essa literatura?” (VILA-MATAS, 2004, p.11).

Fala também tu

Fala também tu,
fala em último lugar,
diz a tua sentença.

Fala –
Mas não separes o Não do Sim.
Dá à tua sentença igualmente o sentido:
dá-lhe a sombra.

Dá-lhe sombra bastante,
dá-lhe tanta
quanta exista à tua volta repartida entre
a meia-noite e o meio-dia e a meia-noite.

Olha em redor:
como tudo revive à tua volta! —
Pela morte! Revive!
Fala verdade quem diz sombra.

Mas agora reduz-se o lugar onde te encontras:
Para onde agora, oh, despido de sombra, para onde?
Sobe. Tacteia no ar.
Tornas-te cada vez mais delgado, irreconhecível, subtil!
Mais subtil: um fio,
por onde a estrela quer descer:
para em baixo nadar, em baixo,
onde pode ver-se a cintilar: na ondulação
das palavras errantes.

---

[122]CELAN, Paul. *Sete Rosas Mais Tarde*. Trad. de João Barrento e Yvette Centeno. Lisboa, Livros Cotovia, 1993, 2ª ed. 1996.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deste modo um grande livro é sempre o avesso
de um outro livro que só se escreve na alma,
com silêncio e sangue.

Gilles Deluze

DERIVAS I

1.1. A CRÍTICA MEDUSA

Certas leituras criam limbos no texto. Toda literatura de desvio solicita uma crítica de desvio. Antônio Candido sabia disso. Álvaro Lins, não.

Embate: dois lugares na crítica. Aquele que enfada e petrifica, espelho da Górgona. Aquele que encanta e é poroso, espelho do Devir.

Mas qual crítica está preparada para ouvir uma literatura como descriação? O que colhe a crítica que é surda para aquilo que está fora dela mesma?

... uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava.

Giorgio Agamben

1.2. BLOCO MÁGICO

Um encontro: numa livraria Sebo, os dois volumes de *A interpretação dos sonhos*. No primeiro, intermináveis anotações de borda singrando os sonhos de Freud. A escrita fina, à tinteiro, com certas borras apagando às vezes o texto original. No segundo volume, nenhuma anotação, apenas a assinatura tal qual no volume um. Uma interpretação: o que ficou inexpresso na borda continua a borrar o texto original.

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação.

Maurice Blanchot

1.3. O IRREMEDIÁVEL

Palavras feito um muro cinza – para onde olha Bartleby. A palavra como um fóssil onde se inscrevem identidades. Mas identidade de quem, se Bartleby era um copista?

Sombras no texto.

A palavra, cortada. Olho de frente para o muro – nele está escrito um poema: **A alegria da escrita**

Para onde corre essa corça escrita pelo bosque escrito?
Vai beber da água escrita
que lhe copia o focinho como papel-carbono?
Por que ergue a cabeça, será que ouve algo?
Apoiada sobre as quatro patas emprestadas da verdade
sob meus dedos apura o ouvido.
Silêncio- também essa palavra ressoa pelo papel
e afasta
os ramos que a palavra “bosque” originou[123].

[123] Este é um poema de Wislawa Szymborska. Meu gesto de citá-lo incompleto é um gesto de *auctor*? Mas o poema continua derramando sua tinta nesta borda de rodapé:
[...]
Na folha branca se aprontam para o salto
as letras que podem se alojar mal
as frases acossantes,
perante as quais não haverá saída.

Numa gota de tinta há um bom estoque
de caçadores de olho semicerrado
prontos a correr pena abaixo,
rodear a corça, preparar o tiro.

Esquecem-se de que isso não é a vida.

1.4. TESTEMUNHO

Escolher um lugar de onde se fala. Hurbinek falava de onde? Enquanto ele balbuciava sua palavra muda, organizavam-se os arquivos.

E passa o trapeiro recolhendo os restos.

DERIVAS II

2.1. PROLEGOMENA

Toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (ou melhor, como a cera perdida) de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que estilhas ou máscaras mortuárias.

Outras leis, preto no branco aqui vigoram.
Um pestanejar vai durar quanto eu quiser,
e se deixar dividir em pequenas eternindades
cheias de balas suspensas de voo.

Para sempre se eu assim dispuser nada aqui acontece.
Sem meu querer nem uma folha cai
nem um caniço se curva sob o ponto final de um casco.

Existe então um mundo assim
sobre o qual exerço um destino independente?
Um tempo que enlaço com correntes de signos?
Uma existência perene por meu comando?

A alegria da escrita.
O poder de preservar.
A vingança da mão mortal.

Cf. Szymborska, 2011.

A obra ausente, ainda que não seja exatamente situável em uma cronologia, constitui então as obras escritas como prolegomena ou paralipomena de um texto inexistente ou, em geral, como parerga que encontram seu verdadeiro sentido somente junto a um ergon ilegível. Estas são, de acordo com a bela imagem de Montaigne, a moldura de grutescos em torno de um retrato não realizado ou, segundo a intenção de uma carta pseudoplatônica, a contrafação de um escrito possível.

Giorgio Agamben

Palavras citadas por Agamben: prólogo, cera persa, estilhas, máscaras mortuárias, prolegomena, grutescos. Todas as nomeações operam um forte efeito estético. As imagens sugeridas compõem a metáfora de uma escrita feita de esboços de outras escritas ou, ao menos, incorporada pelas bordas de outras ou, talvez, ainda não escritas, mas guardadas potencialmente na rasura de uma tabuinha em branco na qual as margens são feitas de enigmas. Mas como é imaginar margens feitas assim no corpo da escrita?

Agamben refere-se à técnica da cera *persa* (cera perdida) utilizada para a construção de esculturas de bronze que eram moldadas num suporte refratário revestido de argila. Neste original derramava-se o bronze que, assumindo o lugar da cera derretida, adquiria o formato desejado da escultura. Podemos inferir que a imagem resgatada por Agamben ajuda a compor a metáfora da escrita que se faz de moldes de outras escritas e remete ao lugar de uma outra escrita que estará sempre ausente.

2.2. GRUTESCOS

Montaigne, um tanto para justificar seu estilo “quase” descompromissado e de fissuras contínuas, irá associar sua forma de trabalho àquela que também se faz de escorços e grutescos. Expõe o filósofo:

Pensando en la forma de trabajar de um pintor que tengo, me entraron ganas de seguirle. Elegió lo mejor lugar e nel centro de cada pared, para realizar en el um cuadro pintado con toda su habilidad y rellenó el espacio vacío que quedaba a su alderedor con grutescos, que son pinturas fantásticas, cuyo encanto radica enlo variado e extraño. ? Que son, em verdad, éstos también sino grutescos y cuerpos monstruosos, formados com miembros diferentes, sin ningún rostro, no teniendo más orden, lógica ni proporción que lás del azar?

Michel de Montaigne[124]

A incorporação desta técnica sugere uma associação com alinhavos de borda descompromissadamente tecidos ao redor da escrita e cujos traçados remeteriam a simples ornamentos. Esta técnica se associa a um livre exercício, mas que, sob uma aparente imprecisão, acaba incorporando significativos registros que se projetarão no texto central. Este talvez o meu desejo como leitora de Clarice – fazer crítica na margem do texto, feito um leitor descompromissado, que inunda as bordas do texto lido de anotações quase despretensiosas, mas que teimam, ficam ali como corpo que roça outro, como textura que insiste.

2.3. FILIGRANAS

Todas estas reflexões que remetem à imagem daquela tabuinha de cera aparecem como antigas esculturas possíveis diante de meu olhar. Dentro delas (ou do meu olhar?) fica derramado o desejo do molde revestido de argila. Daí a

---

[124] Tradução: “Pensando na forma de trabalhar de um pintor que tenho, senti vontade de lhe seguir. Escolheu o melhor lugar e no centro de cada parede, para realizar nesse lugar um quadro pintado com toda sua habilidade e preencheu o espaço vazio em volta com grutescos, que são pinturas fantásticas, cujo encanto radica no variado e estranho. Que são, em verdade, estes se não grutescos e corpos monstruosos, formados com membros diferentes, sem qualquer rosto, não tendo mais ordem, lógica nem proporção que as do aleatório?”

pergunta: revestir de argila um desejo é guardar a potência de ser moldado de novo e outra vez e uma vez mais, infinitamente?

Para mim, estas imagens se colam ao corpo da literatura clariceana como cera derramada, fazendo bordas e margens sem fim e evocando a narração de Rodrigo de forma pontual. Afinal, sobre a tabuinha de cera deste narrador, o que se derrama, senão o ritmo de uma escrita que remete a outra e assim infinitamente – como um bordado cheio de linhas que nunca param de se enlaçar? Estes, os fios de Joana à Rodrigo S.M. - que é Clarice, que é Macabéa, que é Eremita, que é Aninha, que é Pequena Flor, que é Mineirinho. E tantos outros. Vozes de um mesmo canto, tal como aponta o poeta:

As páginas estão cheias de vozes
Que circulam o mundo em busca
de outras Que atravessam dunas
para não se calar Que conversam
com areias Que secam ao calor
do sol Que cruzam a morte

Alberto Pucheu

Assim se costura esta renda de mil pontas que é a poética de Clarice, fiando o que não está dito, arremedando tudo aquilo que resiste à representação, tudo aquilo que é resto, que é porvir. Sua renda se estria, a ela se adensam outras rendas, como as tantas que fiei aqui – a da crítica, a do ensaio, a do testemunho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Rev. Dep. Psicol.,UFF. vol.18 no.1 Niterói Jan./Jun. 2006.

_____.**Bartleby. Escrita da potência**. Trad. de Manuel Rodrigues e Pedro A.H. Paixão. Lisboa, Assírio&Alvim, 2007a.

_____.**Estado de exceção.** Trad. Iraci D. Poleti, São Paulo: Boitempo, 2004.

_____.**Estâncias: o palavra e o fantasma na cultura ocidental.**Trad. Selvino José Assmannn.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

_____.**Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. 2ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

_____.**Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2005.

_____.**Ideia da prosa**. Trad., prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2012.

_____.**O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius NicastroHonesko. Chapecó, SC, Argos, 2009.

_____.**O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo, 2008a.

_____. "Arte, Inoperatividade, Política". In: **Política. Agamben.Marramao.Rancière.Sloterdijk.Crítica do contemporâneo.** Conferencias Internacionais Serralves. Trad. Simoneta Neto. Porto, Fundação de Serralves, pp. 39-49, 2008b.

_____. **Profanações**. Trad. e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007c.

AMARAL, Emília. **O leitor Segundo G.H: uma análise do romance. A paixão segundo G.H.de Clarice Lispector**. Cotia, S.P.: Ateliê Editorial, 2005.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

BADIOU, Alain. **O Século**. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. **Reflexões sobre o método**. Itinerários, Araraquara, n. 24, 15-31, 2006.

BARBOSA, Joneffer F. **Vida nua e formas-de-vida: Giorgio Agamben, leitor das fontes Greco-romanas**. Hypinos, São Paulo, número 30, 1º semestre 2013, p. 79-97.

BARRENTO, João. **Walter Benjamin: limiar, fronteira e método**. Olho d'água. São Jose do Rio Preto, 4(2):1-115, Jul-Dez 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**.Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Cultrix, 2010.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo – Martins Fontes, 2004.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**.Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Editora Cultrix, s/d.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudeleire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ed. – São Paulo, Brasiliense, 1989.

_____.**Obras Escolhidas**. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BIRCHAL, Telma de Souza. **O Eu nos Ensaios de Montaigne**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud**. Natureza Humana 10(1): 105-128, jan.-jun. 2008

_____.**Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo : Editora 34, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____.**O Espaço Literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BORGES, Jose Luís. **Prólogos, com um prólogo de prólogos**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso, São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto. **Paul Valéry: a serpente e o pensar,** SP, Ed. Ficções, 2011.

CAMILO de OLIVEIRA, MARIANA. **A dor dorme com as palavras**. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2011.

CANDIDO, Antônio. “No Raiar de Clarice Lispector”. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 125-131.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência.** Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CELAN, Paul. **Cristal**. Seleção e Trad. Claudia Cavalcanti. 2 reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CHALHUB, Samira. **Semiótica dos Afetos: roteiro de leitura para *Um copo de cólera* de Raduan Nassar**. São Paulo: Hacker Editores :Cespuc, 1997.

CHECCHIA, Cristiane. **Percepção, recordação e linguagem – ensaio e ficção em El río sin orillas, de Juan José Saer**. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

CHIAPPINI, Ligia. **Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar**. Leitura de Clarice Lispector. Revista Literatura e Sociedade, pp. 60-80.

CLAIRE, Varin. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

COELHO, Marcelo. **Montaigne**. São Paulo: Publifolha (folha explica), 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.**Trad.Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. **Final deljuego**. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

CRUZ, Herlander Mario Pratas da.**O prefácio de autor**. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Multidisciplinares. Universidade Aberta, Lisboa, 2010.

CURI, Simone Ribeiro da Costa. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter PálPelbart. São Paulo, Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FERRREIRA, Teresa Cristina Monteiro. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro:Rocco, 1999.

FINAZZI-AGRÒ, ETTORE. **A (im)possível resposta. Clarice Lispector e a obrigação do testemunho.** Dossiê forças da opressão e Estratégias da resistência na Cultura Contemporânea. Literatura e Autoritarismo. n 9, Setembro de 2012.

FORSTER, Ricardo. **El imposibletestimonio: celan en Derrida.** Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis. Vol. 2/ N. 2 Florianópolis Jul/Dez 2005.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2008.

_____. "O que é um autor?" –. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298

_____."A vida dos homens infames". Em: **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003p.203-222.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: **Obras completas de Sigmund Freud**:edição standard. Tradução do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVII

_____. "Notas sobre o bloco mágico". In: **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard. Tradução do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVII

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**, Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em Tempos de Violência**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2012.

GINZBURG, J.; HARDMAN, F. (organizadores). **Escritas da Violência**. v. 1: o testemunho. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

GOMES, Cristina Torres. **A movência das fronteiras: o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Estudos pós-graduados em literatura e critica literária, PUC/SP, 2008.

GOTLIB, Nadia Batella. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____.**Clarice Fotobiografia**. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2008.

GUIDIN, Márcia Lígia. **A Hora da Estrela – Clarice Lispector: Roteiro de Leitura**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

GULLAR, F. **Para não dizer o dizível**, In: Clarice Lispector: a hora da estrela. [curadoria de Ferreira Gullar e Julia Peregrino]. – São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007. 80 p. – Catálogo da exposição realizada em São Paulo, de 24 de abril a 2 de setembro de 2007.

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

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

IANNACE, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia.** Belo Horizonte : Editora UFMG, 2009.

JUTRIK, Noé. **Entre el corte y La continuidad: haciaunba escritura critica.** Revista Iberoamericana, Vol. LXVIII, num. 200, Julio- Septiembre, 2002, 729-736

KADOTA, Neiva Pitta. **A Tessitura Dissimulada: O social em Clarice Lispector.** São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1997.

KAHN, Daniela Mercedes. **A *via crucis* do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector.** São Paulo: Ed. Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

LEVI, Primo. **A Trégua**. São Paulo: Cia das Letas. e-book – s/d.

LIMA, Luiz Costa. “A Mística ao Revés de Clarice Lispector”. Em: **Por que Literatura.** Petrópolis: Vozes, 1969,p. 98-124.

_____.**Limites da Voz: Montaigne, Schlegel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LINS. Álvaro. “A experiência incompleta”. Em: **Os Mortos de sobrecasaca: Ensaios e Estudos** (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. P. 183-191.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992b.

_____.**A Hora da Estrela**. 1ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. São Paulo: Ed. Circulo do Livro. s/d.

_____.**A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____.**Água viva**. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1980.

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

_____.**Entrevistas**. Organização de Claire Willians; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____.**Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.

_____.**O Lustre: o romance**. 5 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____."A literatura de vanguarda no Brasil" In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____.**Perto do Coração Selvagem**. 7 ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.

_____.**Pra não esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992a.

_____.**Um sopro de vida**. 9 ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1991.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos** (1940-1960). Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 188.

LUCAKS, Georg. **Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Pooper.** Trad. Mario Luiz Frungillo. Tradução elaborada a partir da edição: LUKACS, Georg. Die Seeleund die Formen. Essays. Neuwied: Luchterland, 1971, pp. 7-31. Acessado em Maio de 2012. Site: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.html

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

MELO e SOUZA, Gilda. " O Vertiginoso Relance". Em: **Exercícios de Leitura.** São Paulo: Duas Cidades, 1980. P. 79-91.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, O Escrivão: uma história de Wall Street**. Trad. Irene Hirsch. São Paulo : Cosac Naify, 2005.

MERLEAU-PONTY. "Leitura de Montaigne*",* In:_____ **Signos**. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p.p 221-236.

MILLIET, Sergio. **Diário Crítico**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1945, v.2, p. 30.

_____“Perto do Coração Selvagem”. Em: **Diário Crítico**, São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

MIRANDA, Ana. **Clarice Lispector: o tesouro de minha cidade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

MONTEIRO, Rebeca. **Em função do agora. Aproximações entre literatura e política em Clarice Lispector.** Tese de Doutorado. Programa de Pos-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2008.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**. Trad. Sérgio Milliet, São Paulo, Abril Cultural, 1972

_____.**Ensaios.** Org. M. A. Screech; Trad. Rosa Freire D’Aguiar, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Trad. e prefácio Pedro Süssekind. 4. Ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

NOLASCO, Edgar Cézar. **Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector**. São Paulo Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**; organização e apresentação Victor Sales Pinheiro, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2009.

_____. **A paixão de Clarice Lispector**. In: Os Sentidos da Paixão. Cardoso, Sérgio[et al.] São Paulo : Cia das Letras, 1987.

_____. coordenador. **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica. Paris: AssociantionArchives de lalittérature latino-américaine, desCaraibes et africaineduXXe. Siècle: Brasília, 1988.

_____.**O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**.São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O Dorso do Tigre**. São Paulo – Ed. Perspectiva – 1969.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de.;PALO, Maria José. **Agamben, Glissant, Zumthor: Voz. Pensamento. Linguagem.** São Paulo: EDUC, 2013.

OLMOS, Ana Cecília. **Discursos de La subjetividad: La crítica de los escritores**. Revista Virtual del Centro de EstudiosAvanzados de La Universidad Nacional de Córdoba. Nº04, Setembro, 2006.

_____.**Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latino americana.** Crítica Cultural, Número 1, volume 4 /junho 2009.

OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (organizadores). **Limiares e Passagens em Walter Benjamin.**Bela Horizonte: Ed. Ufmg, 2010.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. "Clarice Lispector: os Elos da Tradição". In **Confluências – Crítica Literária e Psicanálise.** São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 45-60.

PENA, João Camilo. "O nu de Clarice Lispector. (Cópia cedida pelo autor).

PEREIRA, Mario Eduardo Costa. "Solidão e Alteridade em A hora da estrela, de Clarice Lispector." Em: idem (org). **Leituras da Psicanálise**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____.**Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____.**Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSANHA, José Américo Mota. **O itinerário da paixão***.* Revista Remate de Males, Campinas, (9) : 181-198, 1989.

PINTO, Manuel da Costa. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. Ateliê Editorial – São Paulo1998.

PONTIERI, Regina Lucia. (org) **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

_____.**Uma Poética do Olhar**. São Paulo, Ateliê editorial, 1999.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt, São Paulo: Pontes, 2003.

PUCHEU, Alberto. **Escritos da frequentação.** Rio de Janeiro, Ed. Paignion, 1995. (INSERI)

_____.**Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica**. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2010.

_____. **Nove abraços do inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, 2008.

QUERUBINI, Edson. **Montaigne e a arte da conversação: a conversão para a "maneira".** São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**.Trad. de Monica Costa Netto. São Paulo, 2009.

RIBEIRO, Helano Jader. Macabéa: a hora do simulacro. Revista Rascunhos Culturais, Coxim/MS. V4/ N. 7, p. 133-147,jan/jun 2013.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice.** São Paulo : Annablume, 2012.

ROSENBAUM, Yudith. **A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector**. RevistaEstudos Avançados. vol.24 no.69 São Paulo 2010

_____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Ed.Publifolha (folha explica), 2002.

_____. **Metamorfoses do Mal: Uma leitura de Clarice Lispector**. 1. ed. 1 Reimpr. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2006.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D´Avila, 1979.

_____.**Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.

SAER, Juan José. **El río sin orillas**.Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SANT´ANNA, Affonso Romano de / COLASANTI, Marina. **Com Clarice**. 1ed. São Paulo, Editora Unesp, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo : Editora UNESP, 2004.

SARLO, Beatriz. **Saer, um original**. Novos estudos, 73. Ano 2005, Novembro.

SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C.; OTTE, G. (organizadores). **O Comum e a experiência da linguagem.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SELIGMAN-SILVA, M; GINZBURG, J.; HARDMAN, F.F. (organizadores) **Escritas da Violência,** Vol. 1: o testemunho. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: **O Estrangeiro**, org. Caterina Koltai. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998.

SOUZA, Gilda de Melo e. “O vertiginoso relance”. In: _____ **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980,pp. 79-91.

STAROBINSK, Jean. **Montaigne em movimento**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo : Cia das Letras, 1992.

TEIXEIRA, Cesar Mota. **Narração, dialogismo e carnavalização: uma leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector**. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Letras) Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – área de Literatura Brasileira, 2006, USP.

TOURNON, André. **Montaigne**.Trad. Edson Querubini. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo:Ed. 34., 1994.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.** 2 ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

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

Colar novamente não recupera jamais a autenticidade. Descubro o defeito que conheço, não consigo me impedir de vê-lo, só a ele. Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos; subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais com coisa alguma; não me reconheço, a mim. Mas eu amo essa "coisa alguma".

Antoine Compagnon

ANEXOS

COMO UMA CORÇA

Seu nome era Eremita. Tinha dezenove anos. Rosto confiante, algumas espinhas. Onde estava a sua beleza? Havia beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse tosto onde uma doçura ansiosa de doçuras maiores era o sinal da vida.

Beleza, não sei. Possivelmente não havia, se bem que os traços indecisos atraíssem como água atrai. Havia sim, substancia viva, unhas, carnes, dentes, mistura de resistências e fraquezas, constituindo vaga presença que se concretizava porém imediatamente numa cabeça interrogativa e já prestimosa, mal se pronunciava um nome: Eremita. Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tao 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 de 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 a 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 num suspiro, ela acordava como um cabrito recém-nascido se ergue sobre as pernas. Voltara de seu repouso na tristeza.

Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fome. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundeza nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundeza, como na escuridão se acha a escuridão. E possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indicio 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 cabelo – 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 dispensa. A roubar de leve ela também aprendera nas suas florestas.

(LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992)

A MINEIRA CALADA

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 silencio, 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 altear 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, Clarice. **A Descoberta do Mundo**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992)

DAS DOÇURAS DE DEUS

Vocês já se esqueceram da minha empregada Aninha, a mineira calada, a que queria ler um livro meu mesmo que fosse *complicado* porque não gostava de "água com açúcar". E provavelmente já esqueceram que, sem saber por que, eu a chamava de Aparecida, e que ela explicou: "É porque eu apareci." O que eu não disse talvez foi que, para ela existir como pessoa, dependia muito de se gostar dela.

Vocês a esqueceram. Eu nunca a esquecerei. Nem sua voz abafada, nem os dentes que lhe faltavam na frente e que por instância(sic) nossa botou, à toa: não se viam porque ela falava para dentro e seu sorriso também era mais para dentro. Esqueci de dizer que Aninha era muito feia.

Um dia de manhã aconteceu que demorou demais na rua para fazer as compras. Afinal apareceu e tinha um sorriso tão brando como se só tivesse gengivas. O dinheiro que levara para compras estava amassado na mao direita, e do punho da esquerda dependurava-se o saco de compras.

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 frente. Essa alguma coisa nova 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 outra 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 dissera não gostar de livro "pueril", estava com uma expressão pueril e límpida. Se falássemos com ela, respondia que não conseguia se levantar.

Quando deu 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.

Expliquei à cozinheira que a ambulância a chamar era a do Pronto-Socorro Psiquiátrico do instituto Pinel. Um pouco tonta, um pouco automaticamente, telefonei para lá. Também eu sentia uma doçura em mim, que não sei explicar. Sei, sim. Era de tanto amor por Aninha.

Enquanto isso vinha a ambulância do Rocha Maia. Foi examinada, já sentada na cama. O médico disse que clinicamente não tinha nada. E começou a fazer perguntas: para que tinha juntado as tampinhas e o papel? Respondeu suave: para enfeitar meu quarto. Fez outras perguntas. Aninha com paciência, feia, doida e mansa, dava as respostas certas, como aprendidas. Expliquei ao médico que já havia chamado outra ambulância, a apropriada. Ele disse: é mesmo caso para um colega psiquiatra.

Esperamos a outra ambulância. Enquanto esperávamos, esperávamos pasmas, mudas, pensativas. Veio a ambulância. O médico não custou a dar o diagnóstico. Só que internada ela não podia ficar, apenas pronto-socorro. Mas ela não teria onde ficar. Então telefonei para um médico amigo meu que falou com o colega do Pinel, e ficou estabelecido que ela ficaria internada até meu amigo examiná-la. “A senhora é escritora?” – perguntou-me de súbito aquele que vim a saber ser o academico Artur. Gaguejei: “Eu...” E ele: É porque seu rosto me é familiar e seu amigo disse pelo telefone seu primeiro nome.” E naquela situação em que eu mal me lembrava de meu nome, ele acrescentou simpático, efusivo, mais emocionado comigo do que com Aninha: “Pois tenho muito prazer em conhecê-la pessoalmente.”E eu boba e mecanicamente: “Também tenho.”

E lá se foi Aninha, suave, mansa, mineira, com seus novos dentes branquíssimos, brandamente desperta. Só um ponto nela dormia: aquele que, acordado, dá a dor. Vou encurtar: meu amigo médico examinou-a e o caso era muito grave, internaram-na.

Nessa noite passei sentada na sala até de madrugada, fumando. A casa estava impregnada de uma doçura doida como só a desaparecida podia deixar.

Aninha, meu bem, tenho saudade 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 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 ela usava 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 quereria, por Deus? A resposta é: por Deus.

(LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992)

ENIGMA

Ela estava vestida de uniforme listrado de empregada, mas falava como dona-de-casa. Viu-me subir as escadas cheia de embrulhos e parando para sentar nos degraus – os dois elevadores estavam enguiçados. Ela morava no quinto andar, eu no sétimo. Subiu comigo segurando alguns de meus embrulhos numa das mãos, e na outra o leite que comprara. Quando chegou ao quinto andar, botou o leite em casa dela entrando pela porta de serviço, depois fez questão de segurar meus embrulhos e de subir comigo até o sétimo.

Que mistério era esse: falava como dona-de-casa, seu rosto era o de dona-de-casa, e no entanto estava uniformizada. Sabia do incêndio que eu sofrera, imaginava a dor que eu sentira, e disse: mais vale a pena sentir dor do que não sentir nada.

-Tem pessoas – acrescentou – que nunca ficam nem deprimidas, e não sabem o que perdem.

Explicou-me, logo a mim, que a depressão ensina muito.

E – juro- acrescentou o seguinte: “A vida tem que ter um aguilhão, senão a pessoa não vive.” E ela usou a palavra *aguilhão*, de que eu gosto.

(LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992)

MINEIRINHO

É, suponho que é em mim, como um dos representantes do nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. Perguntei a minha cozinheira o que pensava sobre o assunto. Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, o mal-estar de não entender o que se sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irredutíveis, mas revolta irredutível também, a violenta compaixão da revolta. Sentir-se dividido na própria perplexidade diante de não poder esquecer que Mineirinho era perigoso e já matara demais; e no entanto nós o queríamos vivo. A cozinheira se fechou um pouco, vendo-me talvez como a justiça que se vinga. Com alguma raiva de mim, que estava mexendo na sua alma, respondeu fria: “O que eu sinto não serve para se dizer. Quem não sabe que Mineirinho era criminoso? Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu”. Respondi-lhe que “mais do que muita gente que não matou”.Por que? No entanto a primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matarás. Ela é a minha maior garantia: assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim.

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

Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais.

Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos.

Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais — vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu - que ao homem acuado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro. E de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva.

Em Mineirinho se rebentou o meu modo de viver. Como não amá-lo, se ele viveu até o décimo-terceiro tiro o que eu dormia? Sua assustada violência. Sua violência inocente — não nas conseqüências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta.

Tudo o que nele foi violência é em nós furtivo, e um evita o olhar do outro para não corrermos o risco de nos entendermos. Para que a casa não estremeça.

A violência rebentada em Mineirinho que só outra mão de homem, a mão da esperança, pousando sobre sua cabeça aturdida e doente, poderia aplacar e fazer com que seus olhos surpreendidos se erguessem e enfim se enchessem de lágrimas. Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos, vejo que esqueci de lhe ter dito: também eu.

Eu não quero esta casa. Quero uma justiça que tivesse dado chance a uma coisa pura e cheia de desamparo em Mineirinho — essa coisa que move montanhas e é a mesma que o fez gostar “feito doido” de uma mulher, e a mesma que o levou a passar por porta tão estreita que dilacera a nudez; é uma coisa que em nós é tão intensa e límpida como uma grama perigosa de radium, essa coisa é um grão de vida que se for pisado se transforma em algo

ameaçador — em amor pisado; essa coisa, que em Mineirinho se tornou punhal, é a mesma que em mim faz com que eu dê água a outro homem, não porque eu tenha água, mas porque, também eu, sei o que é sede; e também eu, que não me perdi, experimentei a perdição.

A justiça prévia, essa não me envergonharia. Já era tempo de, com ironia ou não, sermos mais divinos; se adivinhamos o que seria a bondade de Deus é porque adivinhamos em nós a bondade, aquela que vê o homem antes de ele ser um doente do crime. Continuo, porém, esperando que Deus seja o pai, quando sei que um homem pode ser o pai de outro homem.

E continuo a morar na casa fraca. Essa casa, cuja porta protetora eu tranco tão bem, essa casa não resistirá à primeira ventania que fará voar pelos ares uma porta trancada. Mas ela está de pé, e Mineirinho viveu por mim a raiva, enquanto eu tive calma.

Foi fuzilado na sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada: o que sustenta as paredes de minha casa é a certeza de que sempre me justificarei, meus amigos não me justificarão, mas meus inimigos que são os meus cúmplices, esses me cumprimentarão; o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranqüila e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer.

Tudo isso, sim, pois somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa. E sobretudo procurar não entender.

Porque quem entende desorganiza. Há alguma coisa em nós que desorganizaria tudo — uma coisa que entende. Essa coisa que fica muda diante do homem sem o gorro e sem os sapatos, e para tê-los ele roubou e matou; e fica muda diante do São Jorge de ouro e diamantes. Essa alguma coisa muito séria em mim fica ainda mais séria diante do homem metralhado. Essa alguma coisa é o assassino em mim? Não, é desespero em nós. Feito doidos, nós o conhecemos, a esse homem morto onde a grama de radium se

incendiara. Mas só feito doidos, e não como sonsos, o conhecemos. É como doido que entro pela vida que tantas vezes não tem porta, e como doido compreendo o que é perigoso compreender, e só como doido é que sinto o amor profundo, aquele que se confirma quando vejo que o radium se irradiará de qualquer modo, se não for pela confiança, pela esperança e pelo amor, então miseravelmente pela doente coragem de destruição. Se eu não fosse doido, eu seria oitocentos policiais com oitocentas metralhadoras, e esta seria a minha honorabilidade.

Até que viesse uma justiça um pouco mais doida. Uma que levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização.

Uma justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo. Sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria, e que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento.

Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar um criminoso - nesse instante está sendo morto um inocente. Não, não é que eu queira o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato.

O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno.

(LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964)