

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**FICÇÃO BIOGRÁFICA E CRIAÇÃO LITERÁRIA A PARTIR DA  
PERSONAGEM CLARICE LISPECTOR**

**FABRICIO MAGALHÃES DE SOUZA**

**ORIENTADORA: DRA. JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO**

**Manaus - AM**

**2013**

**FABRICIO MAGALHÃES DE SOUZA**

**FICÇÃO BIOGRÁFICA E CRIAÇÃO LITERÁRIA A PARTIR DA  
PERSONAGEM CLARICE LISPECTOR**

Trabalho apresentado para defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Professora Dra. Juciane dos Santos Cavaleiro

**Manaus - AM**

**2013**

## **BANCA AVALIADORA**

Trabalho apresentado para defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

---

Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro  
Orientadora (UEA)

---

Dr. Esteban Reyes Celedón  
Avaliador (UFAM)

---

Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia  
Avaliadora (UEA)

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa de que resultou este trabalho foi um esforço conjunto: a começar pelos meus familiares (em especial meus pais Ariomar e Lucimar, minhas irmãs Fabíola e Liliane), que me deram todo o apoio necessário nesse período; aos meus amigos, irmãos de igreja, colegas professores da escola onde atuo, E. E. Sebastiana Braga, que me concederam igual apoio nos momentos mais intensos da pesquisa e, de certa forma, aos meus alunos que se “comportaram bem”, e isso não deixou de ser uma grande ajuda para o professor ter oportunidade de fazer com eles as leituras de Clarice.

À professora Juciane Cavalheiro, minha orientadora, pelo seu exemplo para mim de pessoa, pesquisadora e professora, que sempre foi paciente nas leituras e me permitiu testar os caminhos de interpretação, minha eterna gratidão! Ao professor Mauricio Matos pelas observações nos artigos apresentados e nas “conversas de corredor” de onde, muitas vezes, nasceram ideias para o trabalho. Ao professor Allison Leão pelas orientações de leitura, na confecção e apresentação do conto, pela sua leitura e avaliação do percurso da pesquisa. Aos professores Gladys Maia (pelos apontamentos na qualificação e arguição na defesa), Esteban Reyes (pela arguição na defesa) e aos professores Márcio Páscoa e Luciane Páscoa, que me deram um grande “empurrão” para colocar no papel as ideias que vinham vindo com o contato inicial das leituras clariceanas. Às indicações, leituras e trocas de ideias que tive com meus colegas de mestrado e fora dele durante a confecção deste trabalho, em especial Débora Braga, Juliana Sá, Berenice Carvalho e Rômulo Nascimento, que fizeram observações importantes; aos apontamentos de Rebeca Lima, Camila Neves e Rodrigo Souza em partes específicas.

Em último lugar, mas na verdade o primeiro, agradeço a Deus pela oportunidade de cursar neste Programa, pela sua graça e pela Sua Palavra, que me ensinou a sempre buscar o conhecimento por meio da pesquisa e do confronto de ideias como forma de crescimento e, até, mesmo, fortalecimento da fé. Não poderia mais citar nomes porque talvez já esteja sendo injusto em não ter citado alguns, por isso agradeço a todos os meus professores de *escola* e de *vida*, de ensino básico e de graduação que fazem parte, de alguma forma, dessa conquista. E à grande escritora Clarice Lispector pela sua impactante vida e obra, cujo primeiro contato se deu numa biblioteca em 2005 com a *Paixão segundo G.H.*...o único livro emprestado que nunca devolvi...

Eu que aparece nesse livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim.

*Um sopro de vida*

Tem uma coisa que eu queria contar mas não posso. Vai ser muito difícil alguém escrever minha biografia, se escreverem.

*Manuscrito de Objeto Gritante (depois Água viva)*

Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio”.

*Água viva*

## RESUMO

Releituras de Clarice Lispector têm permitido o surgimento de uma Clarice Lispector de papel, isto é, uma personagem: o reexame de sua vida/obra a partir de alguns biógrafos, como Nádya Batella Gotlib, ([1995] 2011) e Benjamin Moser (2011), afirma que a autora se ficcionalizou em sua obra, baseando-se na interpretação de que dados autobiográficos podem ser encontrados no seu acervo literário (romances, novelas, contos e crônicas). Essa primeira abordagem permite reler sua produção ficcional como um exercício de autoficção. Os narradores clariceanos, por exemplo, ao revelarem seu processo de escrita enquanto escrevem, como ocorre em *Água viva* ([1973] 1998), *A hora da estrela* ([1977] 1996) e *Um sopro de vida: pulsações* ([1978] 1999), deixam abertas as portas para que se compreenda o processo de criação literária da própria autora, que é o mesmo desses narradores. A escritora como projeto ficcional aparece propriamente em trabalhos recentemente publicados, como na novela *Clarice, ficção* (1996[1999]), de Ana Miranda e no conto *É duro como quebrar rochas*, de Godofredo Neto, este presente em *Clarice Lispector: personagens reescritos* (2012). Essas releituras a partir do arquivo pessoal/literário clariceano, põem em evidência na sua obra a metaficção biográfica, a autoficção e a biografia como gênero híbrido entre realidade e ficção. Além do mais, dá subsídios para continuar esse trabalho de ficcionalização, isto é, criar mais uma representação de Clarice Lispector por meio de um conto, produto deste trabalho.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Biografia. Metaficção biográfica. Autoficção. Criação literária.

## RESUMEN

Lecturas de Clarice Lispector han permitido la aparición de una Clarice Lispector de papel, o sea, un personaje: la reexaminación de su vida/obra a partir de algunos biógrafos, como Nádia Batella Gotlib, ([1995] 2011) y Benjamin Moser (2011), afirma que la autora se ficcionalizó en su obra, basándose en la interpretación que los datos autobiográficos se pueden encontrar en su legado literario (romances, novelas, cuentos y crónicas). Esta primera aproximación permite releer su producción de ficción como un ejercicio de autoficción. Los clariceanos narradores, por ejemplo, mediante la revelación de su proceso de escritura al escribir, al igual que en *Água Viva* ([1973] 1999) *A hora da estrela* ([1977] 1996) y *Um sopro de vida: pulsações* ([1978] 1998), dejan las puertas abiertas para entender el proceso de la creación literaria del autor a sí misma, que es lo mismo de los narradores. La escritora aparece como un proyecto de ficción en los documentos publicados recientemente, como la novela *Clarice, ficção* (1996[1999]), de Ana Miranda y en el cuento *É duro como quebrar rochas*, de Godofredo Neto, este presente em *Clarice Lispector: personagens reescritos* (2012). Estas lecturas desde el archivo personal / literario clariceano ponen de relieve en su trabajo la metaficción biográfica, la autoficción y la biografía como género híbrido entre la realidad y la ficción. Por otra parte, otorga subsidios para continuar esta obra de ficcionalización, es decir, crear más una representación de Clarice Lispector a través de un cuento, producto de este trabajo.

**Palabras-clave:** Clarice Lispector. Biografía. Metaficción biográfica. Autoficción. Creación literaria.

# FICÇÃO BIOGRÁFICA E CRIAÇÃO LITERÁRIA A PARTIR DA PERSONAGEM CLARICE LISPECTOR

## SUMÁRIO

RESUMO .....	05
RESUMEN .....	06
<b>PARTE 1</b>	
CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	09
1 DOS ARQUIVOS À CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA: O CASO DE CLARICE LISPECTOR .....	17
1.1 A VIDA ARQUIVADA: ENTRE O REFERENCIAL E O FICCIONAL .....	26
2 AS VÁRIAS CLARICES .....	33
3 PERSONAGEM DE FICÇÃO OU SER BIOGRÁFICO? A CLARICE LISPECTOR DOS BIÓGRAFOS E DOS FICCIONALISTAS .....	46
4 ENTRE A CRÔNICA, O CONTO, A NOVELA, O ROMANCE E A VIDA: O LABORATÓRIO FICCIONAL DE CLARICE LISPECTOR .....	54
5 DO NARRADOR ONISICENTE SELETIVO AO NARRADOR PROTAGONISTA .....	62
6 A POÉTICA DO ABANDONO .....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	75
<b>PARTE 2</b>	
APRESENTAÇÃO AO CONTO .....	79
CONTO: O PÓ DAS PALAVRAS .....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	91



# PARTE 1

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Clarice Lispector (1920-1977) é uma escritora *cult*. Embora, ao tempo de sua produção literária, ter sido considerada uma escritora hermética, sua *presença* na literatura brasileira foi comemorada por críticos como Antonio Candido (*No raiar de Clarice Lispector*, 1943), Benedito Nunes (*O mundo de Clarice Lispector*, 1966; em ensaios dedicados na segunda parte de *O dorso do Tigre*, 1969; *Leitura de Clarice Lispector*, 1973, e em *O drama da linguagem*, 1989) e Alfredo Bosi (em *História concisa da literatura brasileira*, 1970). Várias publicações também procuraram dar conta de organizar o arquivo pessoal da escritora, dentre os quais podemos citar: o livro *De corpo inteiro*, de 1975, que reúne as entrevistas realizadas pela jornalista Clarice; há também outra publicação no mesmo sentido em *Entrevistas*, de 2007, que traz entrevistas não presentes naquela publicação. Já as concedidas estão disponíveis em *Clarice Lispector: rencontres brésiliennes*, de Claire Varin (1987). Uma delas reaparece em *Vários escritos*, de 2005. A única entrevista filmada de que se tem notícia é a concedida ao jornalista Júlio Lerner ao programa *Panorama*, na TV Cultura, em 1977, que hoje está em domínio público nos sites de compartilhamento de vídeos. As cartas, por sua vez, foram reunidas em *Cartas perto do coração* (2001), *Correspondências* (2002) e *Minhas queridas* (2007).

Por volta de 1994, Eliane Vasconcellos organiza o *Inventário Clarice Lispector*, para facilitar a consulta do material depositado na Fundação Casa Ruy Barbosa desde 1987. Dez anos depois, os manuscritos/datiloscritos de *A hora da estrela* [1977], *Um sopro de vida* [1978], *A bela e a fera* [1979] e livros pertencentes à biblioteca pessoal da escritora são depositados pelo herdeiro Paulo Gurgel Valente no Instituto Moreira Salles, que no mesmo ano promove uma publicação sobre a vida/obra da autora.

Sua história de vida ganhou vigor por meio de várias biografias publicadas, dentre as quais, a feita por Renard Perez em 1964 no volume 2 da coleção *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, possivelmente a primeira de todas; *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato* (1981), de Olga Borelli, que é mais uma espécie de reunião de anotações, papéis esparsos e relato da amizade e parceria literária entre ambas (devido a problemas para datilografar seus últimos romances, Borelli fez o trabalho de revisão e escrita para Clarice, além de ter se encarregado das publicações

póstumas); *Clarice, uma vida que se conta* (1995) e *Clarice Fotobiografia* (2008), de Nádya Battella Gotlib; *Clarice Lispector: Ladrona de rosas – uma genialidade insuportável* (Madri, 2010) de Laura Freixas; e *Clarice*, de Benjamin Moser (trad. brasileira, 2011).

Há ainda, interagindo com o elenco acima, trabalhos que propõem fazer de alguma forma uma leitura autobiográfica da obra de Lispector – escolhendo às vezes linhas de interpretação relacionadas à presença de motivos judaicos que não ficariam tão claros a leitores menos íntimos a esse universo – trabalhos esses empreendidos, por exemplo, por Lícia Manzo, em *Era uma vez: eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector* (1998); também Dany Al-Behy Kanaan preferiu esse viés de leitura em *À escuta de Clarice Lispector – entre o biográfico e o literário: uma ficção possível* (2000); e Claire Varin igualmente em *Línguas de fogo: ensaios sobre Clarice Lispector* (2002).

Em novembro/dezembro de 2012, em torno da comemoração simbólica de seu aniversário, foram realizados diversos eventos no circuito São Paulo – Rio de Janeiro – Recife – Pernambuco - Minas Gerais – Brasília, revigorando a presença da escritora no cânone nacional. Também por esse tempo o selo Travessia (da Oficina Raquel) lançou o primeiro volume da coleção *Extratextos*, que teve como projeto editorial fundante convidar escritores para reescrever personagens destacados da obra de Clarice, como Macabéa (*A hora da estrela*, 1977), Ulisses (de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1969) e o cego de “Amor” (de *Laços de família*, 1960), que reaparecerão recriados por outras mãos.

Há ainda uma fortuna crítica atual e atuante acerca da obra de Lispector: dos pesquisadores brasileiros que se destacam nas leituras recentes dela, podemos citar Olga de Sá (*A escritura de Clarice Lispector*, 1979, e *A travessia do oposto*, 1993), Gilda Mello de Souza (ensaio sobre a *Maçã no escuro*, 1979), Benjamim Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli (*Literatura comentada*, 1981); Berta Waldman (*A paixão segundo C.L.*, 1983), Nicolino Novello (*O ato criador de Clarice Lispector*, 1986), Maria José Barbosa (*Spinning the webs of passion*, 1994), Vilma Arêas (*Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, 1997), Yudith Rosembaun (*As metamorfoses do mal em Clarice Lispector*, 1997), Edgar Nolasco (*Nas entrelinhas da escritura*, 1997), Lúcia Helena (*Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, 1997) Ricardo Iannace (*A leitora Clarice Lispector*, 2001, e *Retratos em Clarice Lispector*, 2009), Aparecida Maria Nunes (que organizou em livros as crônicas e colunas

femininas da então jornalista, em *Correio Feminino*, 2006, *Só para mulheres*, 2008 e *Clarice na cabeceira: jornalismo*: 2012), Marlene Gomes Mendes (que prefaciou e estabeleceu texto para as republicações de suas obras pela Rocco a partir de 1997), Affonso Romano de Sant'Ana e Marina Colasanti (*Com Clarice*, 2013).

Outra iniciativa de catalogar releituras sobre a obra clariceana ficou a cargo do Instituto Moreira Sales, com o volume duplo de *Cadernos de Literatura*, que trás um dossiê sobre a escritora e as teses e dissertações acerca de sua obra, em 2004.

Dos pesquisadores estrangeiros, destacam-se as recepções da obra lispectoriana sob o viés feminista da francesa Hélène Cioux (*L'approche de Clarice Lispector: se laisser lire (par) Clarice Lispector*, 1979) e do norte-americano Earl Eugene Fitz (*Clarice Lispector*, 1985); ainda por um estudo que mistura a percepção de uma poética autobiográfica e mística, temos a já citada canadense Claire Varin (*Clarice Lispector: rencontres brésiliennes*, 1987, e *Langues de feu*, 1990), e num levantamento de fontes e estudo da recepção da obra clariceana a partir das edições brasileiras e estrangeiras, temos o trabalho da norte-americana Diana Meting (*Clarice Lispector: A Bio-Bibliography*, 1993) e o trabalho de divulgação da obra e biografia da pesquisadora espanhola Laura Freixas (*Clarice Lispector: Ladrona de rosas: una genialidad insuportable*, 2011), além de uma exaustiva análise textual e biográfica pelo crítico literário português Carlos Mendes de Sousa (*Clarice Lispector: figuras da escrita*, 2000).

Podemos ainda acrescentar ao rol de publicações acima novidades ficcionais e em outras linguagens artísticas, como a novela *Clarice: ficção*, de Ana Miranda, de 1996, e um pequeno conto escrito por Godofredo de Oliveira Neto, intitulado *É duro como quebrar rochas*, onde temos uma espécie de crônica ficcional de uma Clarice-personagem que reflete sobre o ato de escrever no momento da escrita – publicado no já citado *Clarice Lispector: Personagens reescritos*. Até então, essas são as experiências de criação, na escrita, de que temos notícia em que Clarice aparece, como projeto ficcional, tornada uma personagem. Em termos de teatro e filmografia, por outro lado, temos o espetáculo *Simplesmente eu, Clarice Lispector*, tendo a atriz Beth Goulart como diretora e personagem principal nesse monólogo, em que a personagem Clarice tem seu perfil completado a partir da galeria de suas personagens femininas. A mesma tônica interpretativa aparece em 2008 no filme documentário *De corpo inteiro*, dirigido por Nicole Algranti, inspirado no livro *Entrevistas* (de 2007). Atualmente, está no ar um quadro especial sobre Clarice no programa Fantástico, exibido aos domingos pela rede

Globo, intitulado *Correio Feminino* e que faz uma releitura das colunas escritas por Clarice Lispector entre as décadas de 1950 e 1960 sob o pseudônimo<sup>1</sup> de Helen Palmer (é importante destacar que alguns casos ela atuou com outro pseudônimo ou como *ghost-writer*; por exemplo: Tereza Quadros nas páginas femininas dos jornais cariocas *Comício* (coluna “Entre mulheres”), Helen Palmer no *Correio da manhã* (coluna “Correio feminino”) e n’*O diário da noite* (*ghost-writer* de Ilka Soares).

Diante de tal fortuna crítica e ressignificação da vida-obra clariceana, que comporta uma sensação de *inesgotável*, a ponto de imaginarmos que a catalogação total de referências a ela ou sua obra em suportes críticos/biográficos escritos seja já um trabalho do *impossível*, é mais do que natural *não* precisar se fazer a pergunta: “e ainda há algo a ser feito?”. Mas pensamos que sim. Principalmente pelo aparecimento de *Clarice: ficção* e *Clarice Lispector: personagens reescritos*. Ou reinterpretar sua obra sob a luz da autoficção. Ora, aqueles que se empenham na escrita que toma de empréstimo o “real”, sabem que precisam buscá-lo nos arquivos dos escritores. A ficção é uma das possíveis estratégias (saídas) para o impasse que esse arquivo oferece (o que fazer dos fragmentos?). Assim como para Roland Barthes o biografema é uma estratégia à biografia, o alongamento (ou transbordamento) de Clarice e seus personagens em circuito com a metaficção (ela personagem) e a extratextualidade (reelaboração) que desprende os personagens de seus “espaços originais”, isto é, a escritura onde aparecem primeiro, e são reconduzidos para novas experiências narrativas, se nos apresenta como um novo modo de olhar, uma face ainda original.

Pode-se, nessa direção, objetar que trabalhos assim só unem coro ao já citado *cânone*, deixando, muitas vezes, de lado autoras que ficam à margem. Contudo, não se prestando a “uma produção da inexistência” (conceito apresentado em Boaventura Souza Santos em *A gramática do tempo*, 2010), do esquecimento ou não valorização crítica de outros escritores, o estudo desse panorama se integra a outro já vasto material justamente por mostrarem sua filiação a uma nova perspectiva de interpretação e criação do objeto literário (metaficção biográfica, rescrita de personagens, autoficção), tendo como propósito mostrar essa nova incursão ficcional cuja saída – que aparece pelo impasse – é, paradoxalmente ou naturalmente – a ficcionalização.

---

<sup>1</sup> Segundo Maria Aparecida Nunes (2006, p. 7), a escritora prefere se proteger sob pseudônimos por receio de comprometer seu nome “mediante a produção de textos menos elaborados para jornais e afetar a imagem de esposa de diplomata”, mas, ressalta, consegue habilmente lidar com esses temores.

Ao observarmos como certa imagem de um escritor é construída (pela crítica, pelos biógrafos, pela imprensa, pelos leitores e pelo próprio escritor), o diálogo com a metaficção (e extratextos) nos recentes trabalhos clariceanos nos provoca a relê-la sob nova perspectiva. O mesmo se dá ao reelaborarmos leituras que invistam numa interpretação autoficcional de seu trabalho. De fato, isso acontece no trabalho de Miranda, em que Clarice é personagem, e nos *Extratextos*, onde seus personagens e ela são reescritos. Além dos últimos romances e novelas, *Água viva* [1973], *A hora da estrela* [1977] e *Um sopro de vida (pulsações)* [1978] revelarem uma mistura entre autora e narrador, entre pessoal e ficcional, eles exigem o trabalho de desconstrução de uma imagem já fixada em nossa mente, na tradição, no cânone. Somos levados, assim, a retomar pontos altos da interpretação presente na fortuna crítica e biografias com o fim de captar esse *exercício* de canonização, de ficcionalização.

Encontramos o autor nos momentos de criação, sem o domínio sobre a obra, revelando-se as marcas de hesitação, o que tem de vantajoso para uma desconstrução desnudar a poderosa figura do escritor, tendendo dar lugar a uma figura mais humanizada, sem enfraquecê-lo, mas proporcionando outra forma de percebê-lo. Esse encontro debilita a ideia de obra pronta e de sujeito absoluto, heranças do pensamento cartesiano e positivista, que veio a sofrer fraturas nas suas bases pelas novas críticas culturais, em destaque, as abordagens que são proporcionadas pela Nova História. Bem como proporciona a proposta de desconstrução e reconstrução ficcional que nos faça aproximar também de uma personagem em meio aos conflitos expostos pela folha de papel em branco e pelo cotidiano.

Isso não significa, contudo, o retorno do (ao) autor (por oposição à sua morte), é, antes, a afirmação de que sua retirada do plano da escritura é impossibilitada pelo aspecto prático de que ele forjou a voz narrativa que, assinada pelo cidadão real, apresenta-o numa outra instância, que podemos chamar de escritor.

A Crítica Biográfica, por exemplo, ao ser integrada nessa perspectiva, nos permite ver a atenuante que mostra que a escrita de si é feita por meio da narrativa, a mesma prática de escrita usada nos textos literário-ficcionais, podendo deixar em relevo uma construção romanceada/ficcional da história de vida do autor, conforme assinalam os estudos sobre metabiografia de Sérgio Villas-Boas (2008), da crítica genética e sua relação com a biografia por Eneida Maria de Souza (2011), o estudo do retorno do autor e a virada etnográfica de Diana Klinger (2011) ou a releitura do conceito de biografema por Luciano Bedin da Costa (2011); os revisores dos fundamentos da recente crítica

biográfica, como os de Leonor Arfuch (2010), que trata sobre os dilemas da subjetividade contemporânea a partir de uma genealogia da escrita autobiográfica desde a modernidade até a atualidade, da escrita de si desde a antiguidade nos desafios que o gênero propõem a François Dosse (2009) e, por sua vez, sua fisionomia sociológica para Pierre Bordieu (1996) e, claro, passando pelo trabalho pioneiro de Philippe Lejeune (2008) em estabelecer critérios para estudo das autobiografias a partir do conceito de pacto autobiográfico.

Também ao encarar as biografias e a obra da escritora como arquivo, partimos de uma análise panorâmica sobre o gênero biografia e suas relações controvertidas com a História (Roger Chartier em *As relações no passado: história e ficção*), a Literatura – mais propriamente com o gênero romance (Ian Watt em *A ascensão do romance*; Marthe Robert em *Romance das origens, origens do romance*), a noção de sujeito na Linguística da enunciação (Émile Benveniste em *O aparelho formal da enunciação*), encarando com lucidez o fato de a biografia, mesmo prezando por uma abordagem referencial, muitas vezes apresenta facetas que a tornam um gênero híbrido que caminha a meio termo entre real-ficcional (conforme nos lembrará François Dosse). O reconhecimento dessa “fratura” ao gênero, longe de enfraquecê-lo, serviu de base à literatura para criar modelos de narrativa ficcional que “causavam” um efeito biográfico sem, contudo, ter o mesmo tipo de compromisso de pacto biográfico que ele requer de saída, permitindo, assim, uma alternativa que duplica o que há de ficcional sobre a representação do escritor feita pela biografia/crítica, a chamada metaficção biográfica.

Também como obras integradas a esse painel de revisão de uma certa metaliteratura, o surgimento recente da novela *Clarice* e do livro sobre a reescrita de seus personagens (que marcam a recepção atual da obra da autora) mostram o movimento da literatura contemporânea de se reelaborar por dentro, de se duplicar (Bernardo, 2010, p. 09), metamorfosear, de metaficcionar, as próprias obras citadas funcionam como prova de que uma teoria nova vem se fermentando há muito para reorganizar os espaços sempre abertos da literatura e reinterpretá-los, no nosso caso, à luz da biografia (ou ficção biográfica, ou biografema, ou autoficção) e da criação como forma de captar o que é fugidio das identidades fragmentadas, colocando em pauta as formas que a literatura tem encontrado para expressar, como diria Leonor Arfuch (2010), os dilemas da subjetividade contemporânea.

Sendo assim, o presente trabalho consiste em analisar de forma panorâmica o gênero biográfico a partir do viés de arquivos literários e propor um estudo que

conjugue o estudo das biografias da escritora Clarice Lispector sob a perspectiva da ficção biográfica (metaficção e autoficção), tendo como ponto de partida a novela “Clarice”, de Ana Miranda, o conto “É duro como quebrar rochas”, de Godofredo Neto, presente no livro “Clarice Lispector: personagens reescritos”, e os livros *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (pulsações)*, conduzindo a teoria para a escrita um conto que conjugue tanto a ficção biográfica quanto a criação literária. A proposta justifica-se pelo fato de que tanto a crítica textual quanto as biografias da autora compreendem que, mesmo ela não tendo escrito nenhuma biografia, em sua obra literária podem ser encontrados dados autobiográficos disfarçados nos romances, novelas e contos e nas crônicas escritas para jornais e revistas ao longo de suas atividades como jornalista e colaboradora para suplementos literários. Tratar Clarice como personagem, portanto, é lançar mão das conclusões de boa parte (ou totalmente) do setor da crítica textual e biográfica que encara seus textos como autobiográficos e, ao dosá-los com biografias sobre a autora, constroem uma personagem.

Esse trabalho requer, portanto, a retomada da noção de personagem de ficção e como ele pode ou não se relacionar ao ser biográfico das biografias de Clarice e, ao analisar os processos de criação literária que perpassam essa personagem, alimentado pelo objetivo principal, criar um conto sobre a personagem Clarice Lispector.

A metodologia utilizada constitui-se de trabalho de pesquisa e interpretação bibliográfica de obras de Clarice (em especial as crônicas, contos e romances onde fragmentos autobiográficos aparecem, conforme indicados nas biografias), das biografias (procurando quais orientações e interpretações elas nos fornecem sobre a autora) e, respectivamente, os trabalhos que concebem a personagem Clarice. A análise panorâmica das origens e relações do gênero biográfico com a História, a Literatura, e a criação literária visa alcançar as recentes discussões que transbordam do gênero biográfico (biografema, metaficção e autoficção).

Não trabalharemos aqui com os arquivos primários da autora, mas com textos de quem teve acesso a eles (como é o caso de Olga Borelli) ou com textos sobre quem trabalhou, ao mesmo tempo, consultando esses arquivos e textos sobre esses arquivos (caso este das biografias sobre a autora, onde parte do trabalho ora é um acesso direto de seus biógrafos a esse arquivo ou a textos sobre esse mesmo arquivo). Além do mais, lançaremos mão de uma espécie de arquivo *latu sensu* da autora (obras literárias) ou sobre a autora (crítica e ficção).



Das leituras desses textos, será construído um roteiro para a escrita de um conto que constitua uma personagem e, por meio dela, seu processo de criação literária, colocando-a frente a frente em diálogo com seus personagens em construção até sua finalização, isto é, o momento em que a obra foi encerrada, em que o fim é posto, o texto revisado e o livro, publicado, e já não mais pertencente à escritora, bem como os próprios personagens, que seguirão suas “vidas” alheios à vontade dela. Enquanto ela escreve e vive uma vida cotidiana, as biografias fornecerão informações para acompanhar esse itinerante e, quando não possível, a própria narrativa ficcional virá a preencher as lacunas do que não é possível ser recuperado. Assim, poderá ser posto em ficção os dilemas que a própria escritora, certa vez, declarou em entrevista: “escrever é morrer”, “este personagem era eu”, “o papel do escritor é dizer cada vez menos”, “não me considero hermética” como o diz a crítica, “não sou escritora profissional”, “meus erros arrastados são erros de dicção”. “Não sou um mito” (observações feitas pela escritora em entrevista concedida ao Jornalista Junio Lerner, em 1977).

## 1 DOS ARQUIVOS À CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA: O CASO DE CLARICE LISPECTOR

O Sr. José, único personagem nomeado do romance *Todos os nomes* (1997), de José Saramago, é um funcionário exemplar da Conservatória Geral do Registro Civil, órgão de administração do governo, que tem como função arquivar os registros de vida e morte de todos os cidadãos de uma cidade inominável. A vida das pessoas vai sendo completada pelas informações que estão no acervo da Instituição (cada um tem uma pasta, um tipo de dossiê de vida, encontrada por meio de um verbete). O protagonista tem, contudo, um *segredo*: uma coleção de recortes de jornais sobre personalidades famosas, das quais ele vai completando as lacunas devido ao acesso que tem ao registro civil de todo cidadão disponível logo ali, perto de si, através da porta, da qual só ele possui a chave de acesso.

À revelia do segredo do protagonista, as coisas vão bem. A situação muda quando o Sr. José encontra por acaso, entre os arquivos dos famosos, o verbete de uma “mulher desconhecida” e sente vontade de completar as informações da vida dessa anônima. Assim, impulsionado por uma paixão, ele vai entrando num verdadeiro labirinto: recolher os fragmentos dela, numa busca obcecada por reconstituir aquela vida e ocupar os espaços vazios. Sua busca só termina ao constatar a sua morte e, terminado o dossiê investigativo paralelo ao seu trabalho como funcionário da Conservatória, retornar aos arquivos dos mortos (com um fio de Ariadne preso aos pés para não se perder) para guardar uma pasta já encerrada.

Se o Sr. José tivesse transformado sua desconhecida em uma personagem, talvez ele não precisasse ter despendido tanto tempo para encontrar uma pessoa real, uma vez que a inventaria. Mesmo assim, o enredo desse romance costura um sentido metafórico que remete à importância do arquivo para o fazer biográfico. A forma de pesquisa que o personagem empreende na busca de sua mulher desconhecida vai perfazendo uma interpretação, a montagem de um quebra-cabeças. Com o pretexto de reconstituir a vida dela, o Sr. José parte para os lugares que vai descobrindo onde ela passou e, de posse de um verbete, dialoga com possíveis conhecidos da sua *pesquisada*, fascinado ao mesmo tempo com a possibilidade de, a qualquer momento, encontrar a anônima, conviver com

ela – uma vez que ele não tem certeza de se ela está viva ou morta, o que torna quase esquizofrênica a busca na imensa cidade de nomes e rostos desconhecidos do mundo onde ele passeia com papéis embaixo do braço.

O diálogo que empreende, contudo, é com um certo número de arquivos que vão sendo montados ao longo da trama, quando o personagem sai da Conservatória (o interior, o arquivo, seu exercício arcôntico da guarda e conservação da intimidade) para o mundo (o exterior, a investigação, a dinâmica da busca, dos fragmentos, o exercício desestabilizador, de *des-cobrir*, o mundo).

A narrativa de *Todos os nomes* funciona e integra uma grande metáfora onde o arquivo, o labirinto, o mito de Teseu e o fio de Ariadne tramam, ensaiam o trabalho de um pesquisador de biografias. O que é biografar uma vida senão sair também de uma conservatória (um certo cotidiano) e, debruçando-se sobre papéis esparsos, objetos inertes, relações findadas, esperar encontrar uma “pessoa real”?

Como se a escrita biográfica pudesse recuperar um corpo, fugidio, mas que deixou vestígios (principalmente escritos) de sua passagem, a biografia de escritores, em particular, parece ter também essa pretensão de reavivá-lo para seu público leitor e revelar os bastidores da criação literária, reafirmando assim um espírito sensível e notável, que, ao mesmo tempo, distante e familiar, alimenta a sua obra. Assim é que arquivo pessoal do escritor converte-se em arquivo literário e quem trabalha com ficção vê, inevitavelmente, sua vida íntima ficar no limite entre privado e público, real e ficcional.

Assim como ocorre ao Sr. José, o pesquisador do arquivo vai buscar indícios onde a vacilante decisão de escrever uma ficção implica, ela também, a perda, a troca, a substituição, uma redação em palimpsesto até que a obra finalmente chegue a ser publicada ou se respeite a vontade final do escritor. Intuirá que nesse processo, além das decisões pessoais de se recolher do mundo para escrever, o escritor também trabalha no cotidiano, aliando um momento no café ou uma refeição, o intervalo do almoço ou da madrugada em vigília para ir escrevendo sua obra, aos fragmentos, de modo que convive, ao mesmo tempo, com papéis pessoais (cartas, anotações, bilhetes de recados, versos de fotografias riscados etc.) e de trabalho ficcional, misturados ao seu cotidiano, e só depois ele os reúne para escrever, separando o que é seu do que é dos personagens.

Quando o escritor inicia seu trabalho, ele também passa a conviver com suas criaturas (personagens) e vive num mundo multidimensional (o mundo real e o lugar imaginário onde seus personagens se deslocam carregados de enredos em suas falas), e

esse mundo pode ser o mesmo do real (o que significa olhar duas vezes e ver embaçado: o prédio de uma rua movimentada perto de sua casa ou o prédio de uma rua movimentada perto da casa de seu herói).

Na verdade, nada garante ao pesquisador que ao puxar papéis avulsos de um arquivo pessoal-literário de um escritor qualquer, venha junto, ao acaso, coisas pessoais, onde ele troca um nome real por um fictício, ou o contrário. Essas trocas são sensivelmente úteis quando o biógrafo quer recontar a vida do escritor. O tão *desgastado* sintagma vida & obra continua a alimentar as biografias e, mesmo assim permanece se atualizando cada vez mais que o próprio gênero biográfico tem sido revisitado e reelaborado pela crítica especializada ou pelas formas da literatura que se organizam como história de vida, seja ela longa ou curta (romance, novela, conto), gerando gêneros que não são biografia ou romance, mas biografema, ficção biográfica, autoficção e suas possíveis variações terminológicas que chegam até o público leitor em forma de livros que embaralham noções e propõem novas formas de leitura da história de vida de um personagem real. Para ficar nos exemplos da literatura recente brasileira, pode-se citar *Em liberdade* [1981], de Silviano Santiago, que assim é definido pelo editor na contracapa da 2ª edição, de 1985: “Tudo aqui é verídico e tudo é ficção. Os mínimos detalhes do dia-a-dia de Graciliano Ramos e da vida na cidade do Rio de Janeiro, em 1937...”. Ou *O passeador* (2011), de Luciana Hidalgo: “compõe um romance em torno do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (...). Unindo elementos reais e ficcionais, revela a rotina de um homem partido...”.

Antes, porém, de entender por que o gênero biográfico ganhou novos contornos onde o referencial e o ficcional são mirados de forma embaraçosa, exatamente como acontecia ao escritor quando inventava seus personagens (ele vê embaçado o real e o ficcional), vale a pena destacar o curioso caso de uma escritora naturalizada brasileira que, apesar de nunca ter escrito *exatamente* uma autobiografia ou romance autobiográfico (diferente do que aconteceu com escritores contemporâneos a ela, como Érico Veríssimo, *Solo de clarineta*, 1973, ou a Elisa Lispector – sua irmã -, *No exílio*, 1948...), tem sua obra literária encarada por seus principais estudiosos como um grande celeiro da intimidade de uma escritora que se mascarou por meio de seus personagens, mas não deu muito certo: eles perceberam. Trata-se de Clarice Lispector.

Dentro do painel da literatura brasileira contemporânea, Clarice é uma escritora intimista<sup>2</sup>, conforme aponta Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira* [1970]; ele não parte, primeiramente, de um intimismo centrado na primeira pessoa. Antes se refere a um narrador da sondagem interior. “Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do itinerário, a própria subjetividade entra em crise” (Bosi, 2006, p. 452). Depois, com a mudança da terceira para a primeira pessoa, acompanhada de transformações nas atividades de jornalista (cronista) ou contista que exerceu, a escrita de Clarice aproxima-se de uma expressão cada vez mais centrada num eu biográfico. Seja na sua atuação revista *Senhor* (entre 1959 até 1964) ou no *Jornal do Brasil* (entre 1967 a 1974), a escrita da cronista funciona como um laboratório ficcional, onde aparecem textos autobiográficos (Maria Aparecida Nunes, 2012, p. 104-105).

Essa espécie de autobiografia na escrita clariceana deve ser localizada dentro do contexto literário em que escrevia, à medida em que ela mesma se impunha a não ser pessoal de mais na sua obra ficcional. Sua escrita centrada numa forma de autobiografia corre em diferença com o que estava antes dela (a escrita memorialista dentro da prosa modernista de 30) ou depois (a literatura de testemunho, ou pós-exílio, dos anos 70 e 80), conforme podemos depreender a partir dos ensaios *Prosa literária atual no Brasil* ([1984] 2002) e *Aula inaugural de Clarice* (1997), de Silviano Santiago. Dentro dessa ‘tradição’, Lispector escreve uma literatura do eu (especial atenção para seus últimos trabalhos) que, aparentemente, parece não estar engajada socialmente. Diferente do eu que testemunha no *boom* do conto brasileiro recente, o narrador clariceano parece viver mais uma espécie de exílio literário que propriamente político.

Bosi já assinalava que havia, dentro da prosa intimista, “paralelamente ao uso de processos tradicionais, sérios esforços de revisão temática e estrutural” (2006, p. 450). É nesse entremeio que aparece Clarice. Se Santiago (2002, p. 38) observa que a narrativa do tipo autobiográfica a partir dos anos 60, herança dos modernistas, vai sofrer mudanças com as narrativas dos ex-exilados que surgirá logo depois, há também que se considerar que a narrativa autobiográfica que aparece nesse ambiente demonstra uma

---

<sup>2</sup> Alfredo Bosi ([1970] 2006, p. 445,450), na sua antologia sobre a literatura brasileira, coloca Clarice Lispector integrada à geração de autores intimistas depois de 1930, numa galeria que vai de Cyro dos Anjos a Pedro Nava, passando por Lúcio Cardoso, Otávio de Farias, Dionélio Machado, Lygia Fagundes Telles, Elisa Lispector, Otto Lara Resende, Dinah Silveira de Queirós, Ledo Ivo, para citar alguns. A sua galeria, no entanto, deixa de fora a escrita do testemunho, onde poderiam entrar obras como *Quarto de despejo*, [1960], de Carolina Maria de Jesus.

despreocupação com a veracidade do relato – é por meio dessa despreocupação “que se comunicam ficção e autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a história e a estória” (Santiago, 2002, p. 40).

Clarice parece, então, estar “antennada” a esse contexto da escrita autobiográfica que comungava com a literatura. Porém, se seu trabalho jornalístico a pôs a escrever de forma mais pessoal, ela negava-se a ser pessoal e, portanto, autobiográfica. O que não podia ser feito nas crônicas, por exemplo, era melhor acabado em trabalhos como *Água viva*, que só depois de uma boa revisão ela conseguia tirar dele as partes autobiográficas. Clarice andava em contramão a essa forma de literatura, não porque os temas levantados por essas narrativas não lhe interessassem, mas porque sua forma de expressão literária, como já assinalava Bosi, vai colocar em questão a estrutura da escrita ficcional.

Se Santiago (1997) escreve que Clarice negara toda a tradição literária do romance realista, três décadas após sua estreia ela iria se travestir pelo que ela negava. *A hora da estrela* [1977] aparece como uma espécie de afirmação - junto à crítica que a considerava alienada dos assuntos nacionais – de que podia escrever temas sociais. Entre uma literatura nacional realista ou regionalista da tradição de 30 ou a literatura de testemunho pós-exílio que se desenhou pouco tempo depois da atuação da escritora, Lispector aparece em um entre-lugar nessa tradição, ou melhor, um não lugar, como assinalará Carlos Mendes de Sousa (2012). Mesmo em *A hora da estrela*, onde a escritora aparece *descaradamente* disfarçada sob o narrador Rodrigo S. M., a experiência do relato autobiográfico social não partiria de experiência de vida baseada num realismo social.

Lícia Manzo (1997, p. 210) escreve que a narrativa de temática social de *A hora da estrela* seria feita por Clarice Lispector a partir de sua própria experiência. Tanto a vinda da imigrante Macabéa, órfã de pai e mãe, do nordeste para o Rio, sua ida à cartomante, ou as dificuldades do narrador Rodrigo S. M. de narrar porque não sabia como conduzir a história ou duvidava de sua capacidade como escritor eram também experiências da autora Clarice Lispector. Ao unir uma escrita autobiográfica velada com a revisão das estruturas formais do romance ou da novela, por exemplo, Clarice escrevia uma literatura intimista autoficcional, autorreflexiva, metaficcional e laboratorial, por assim dizer. Ela deixou o espaço em aberto, nessa mistura que fez, sem exatamente querê-lo, para que, a partir dela, biógrafos e ficcionistas construíssem imagens de si.

O tipo de escrita em direção ao autobiográfico que Clarice escreveu nos seus últimos trabalhos tematiza uma das questões que se descolam da literatura de testemunho que ocorria naquele mesmo período: o real (referencial) e o ficcional desses testemunhos. Por isso, mesmo parecendo uma escrita autocentrada num eu “egoísta” ou alienado aos temas sociais, ela na verdade parece adiantar os efeitos dessa escrita para o ficcional, ao fazer já esse trabalho de desconstrução nas suas obras finais. Sua maneira de escrever sem conseguir ser realista (conforme diz Lícia Manzo), buscando na sua própria experiência a matéria para a temática social e metaliterária de *A hora da estrela* a fizeram escrever uma autoficção que pode questionar, ao mesmo tempo, o autor, o narrador, o personagem, o tempo e a história (ou enredo).

Além de sua obra “inaugurar” uma literatura intimista por aqui (como se perceberá mais adiante a partir dos primeiros pronunciamentos acerca do seu romance de estreia), Clarice é um bom ponto de partida para entender como um escritor pode não “separar direito” as suas coisas de seus personagens, e essa mistura ir evoluindo de um romance a outro até chegar-se em obras como *Água viva* [1973], *A hora da estrela* [1977] e *Um sopro de vida: pulsações* [1978, póstumo], onde as distinções entre autor, narrador e personagem, bem como referencial e ficcional são totalmente “esquecidas” pela autora, por meio da problematização de cada um deles. Esse sintoma na carreira literária de Lispector encontra explicação, segundo seus biógrafos, principalmente, na sua atuação como cronista a uma importante revista no início dos anos 60 (*Senhor*), e que depois continuaria em um jornal (*Jornal do Brasil*) por um espaço de mais sete anos a partir de 1967, o que a levou a “cair” no seu maior receio (conforme dissemos a pouco): ser muito pessoal. Essa “pessoalidade”, essa exposição teria *abalado* sua escrita ficcional.

Partindo dessa interpretação, ela pode ser ampliada por outras observações, tanto as levantadas, ainda uma vez, pelos seus próprios biógrafos, quanto por uma releitura de sua obra – especificamente os romances e novelas – onde é possível perceber elementos que se transformam em função de uma escrita que mais revela e menos esconde da autora que narra, ao ponto de ela parar a narrativa para falar sobre seu processo de criação e suas crises como narradora – ou autora. Em outras palavras, pode-se jogar que, pelo seu estilo de escrita, era inevitável que seus últimos romances se parecessem com relatos autobiográficos, ainda que disfarçados. É perceptível uma primeira evidência: de *Perto do coração selvagem* [1943] até a *A maçã no escuro* [1961], temos quatro romances narrados em terceira pessoa, e o narrador tem grande sensibilidade em captar

as descobertas e as transformações de seus personagens; é como se ele visse a crise acometer a esses personagens, mas ele mesmo não “entra em crise”. Num fluxo de consciência ele tem empatia com a dor, a angústia e os questionamentos, mas esse narrador mesmo aparenta estar protegido pelo seu estatuto de uma voz narrativa distante e onisciente.

Mas justamente em *A maçã no escuro* parece se desenhar uma sutil transformação. Além de poder ser tido como um divisor numa mudança na narrativa característica à Clarice – ele não é o mais longo romance em extensão só porque o “enredo” (usamos o termo com ressalva) parece ser mais orgânico que os anteriores, afinal podem-se divisar de forma esfumada um início, meio e fim na trama<sup>3</sup> – nele, o narrador, ainda em terceira pessoa, concede mais tempo para que seus personagens falem. Isto é, ainda permanece o discurso indireto livre e o característico fluxo de consciência, mas, na terceira parte do romance, uma discussão entre os heróis Martin e Vitória ocupa espaço o suficiente para consumir boa parte até perto do fim da história (os diálogos dos personagens são sempre seguidos de reflexões que ocupam muitas páginas), o que demonstra que a escritora prepara-se para os narradores em primeira pessoa.

Levando-se em conta que *A maçã no escuro* foi concluída antes de Clarice retornar efetivamente às suas atividades jornalísticas e iniciar a escrever crônicas (em Washington, em maio de 1956, conforme indicado ao final do romance), então o efeito de ser muito pessoal num gênero que tende exatamente para isso, pode-se apostar que o aparecimento de seu primeiro romance em que o narrador é também personagem, *A paixão segundo G.H.* [1964], é resultado dessa nova experiência iniciada com as atividades de cronista. Eliminar a suposta distância do narrador de fora e ser agora narrador de si, mesmo reconhecendo que a mudança de foco narrativo de fato possa produzir em qualquer narrativa de qualquer escritor o mesmo efeito, é significativo em Lispector por demonstrar um aprofundamento e mudança de foco *nas questões existenciais* que sua poética levanta. Saindo da sondagem do interior de suas personagens, os narradores personagens G.H., as narradoras sem nome de *Água viva* [1973] e *Um sopro de vida: pulsações* [1978] (o narrador é chamado apenas de Autor) e Rodrigo S.M. de *A hora da estrela* [1977] encarnam a crise de sua identidade, de seu

---

<sup>3</sup> A própria escritora registrou: “A maçã no escuro” foi o livro mais bem estruturado que escrevi” (BORELLI, 1981, p. 88).



discurso e de sua relação com o personagem que criam (exceção de G.H.), levando-os a abandonar de vez a certeza de que falam a partir de um lugar fixo e estável.

Essa perda de referencial traduz-se no que chamaremos aqui de uma poética do abandono em Clarice Lispector: abandono do enredo, da personagem e do gênero, conferidas às suas obras a partir da mudança da voz narrativa. Essa poética do abandono fica patente em *Água Viva* [1973], *A hora da estrela* [1977] e *Um sopro de vida: pulsações* [1978], onde o autor, narrador e personagem são postos em xeque quando confrontados pelas próprias fragilidades que cada um *tem*. Essa condição se apresenta porque o/a narrador(a) reflete e discute a construção do discurso enquanto narra e, assim, essa forma de relatar metamorfoseia o gênero: a autora surge no meio da fala do narrador, o personagem ainda está em pleno processo de construção e o enredo com início, meio e fim fica inacabado ou simplesmente não acontece como tradicionalmente espera-se que aconteça.

Aliás, a possibilidade de ler sua obra a partir dessa abordagem, que concentra na mudança do foco narrativo uma mudança na sua poética, encontra motivo nas observações de Bosi ([1970] 2006, p. 452), para quem o estilo de narrar clariceano apresenta uma heterodoxia - em relação às conquistas formais dos primeiros romances - manifesta nos últimos romances (*A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, no momento de sua apreciação crítica). Benedito Nunes (1989, p. 14, 15) também nota que na mudança do narrador em terceira pessoa para a primeira pessoa “desagrega-se a sondagem introspectiva que absorve nos romances anteriores o dinamismo da ação romanesca”. Isso representa “desvios ao eixo preliminar e direcional em sua obra”. Já Carlos Mendes de Sousa (2012, p. 48,49), ao propor uma leitura itinerante de toda a obra ficcional clariceana aponta que, antes da década de 1970, há uma preocupação com a linguagem, mas após esse momento expressa-se uma orientação metaficcional (conforme o estuda Linda Hutcheon), que, de um livro a outro, caracteriza-se pela experimentação, pelo caráter ensaístico, autorreflexivo.

Destacar também como Clarice organizava seus escritos é importante porque eles são revelados de outro modo pela voz dos narradores. Se os biógrafos identificam que *A maçã no escuro* passou por várias versões nas mãos da autora até ser publicado, se *A hora da estrela* é resultado de vários trechos anotados em diferentes lugares que, juntos, formaram o livro ou se *Água viva* é a versão final de trabalho anterior, é ressaltado pelos estudiosos que, no processo de escrita, Clarice juntava e organizava os fragmentos para formar o livro, mas ao final, quando o livro ia para editora, não havia

mais a preocupação de revisá-los, de dar certa (ou outra) ordem aos escritos – mas Carlos Mendes de Souza mostra, por outro lado, que nos arquivos da escritora pode ser observada “uma excessiva preocupação com a leitura e a revisão (o que mais tarde, em entrevistas, pretende desmentir).” (Sousa, 2012, p. 136).

O trabalho de organização de suas últimas obras seria dividido em alguns momentos com sua secretária e parceira literária Olga Borelli, que às vezes juntava, datilografava e revisava alguns deles, por causa tanto da forma de trabalhar de Clarice com o material de ficção quanto de sua dificuldade em datilografar ou escrever (sua letra saía quase ilegível), uma vez que sua usual mão destra fora afetada por queimaduras que lhe exigiram cirurgias reparadoras e, ainda assim, mantinha sequelas de um acidente doméstico ocorrido nos fins dos anos 60. Os bastidores de seu processo de escrita, porém não serão afetados: são descritos às vezes com minúcia de detalhes pelos seus narradores personagens.

Por último, o conceito de personagem de ficção proposto por Antonio Candido (2007) necessita ser revisitado para identificar como são criadas personagens de ficção a partir da personagem real, Clarice Lispector, quando, de um lado, seus principais biógrafos (Nádia Batella Gotlib, Benjamin Moser, para citar dois) partem da ideia de uma pessoa que se *ficcionalizou*. Essa afirmação levanta uma pergunta: a Clarice das biografias seria uma personagem, como a de um livro de ficção? Também, levando em conta que a Clarice como personagem de ficção já aconteceu, ao se debruçar sobre a novela *Clarice, ficção* [1996], de Ana Miranda, e do conto *É duro como quebrar rochas* (2012), de Godofredo Neto, observar-se como essa personagem foi construída a partir da mistura de dados biográficos e da obra literária de Clarice, construção essa permitida também porque ela deixa o trânsito entre vida e obra mais em aberto a seus biógrafos porque os narradores dela se comportam como a autora no ato criativo.

Parte-se assim da possibilidade de leitura de que as biografias misturadas com elementos literários são forjadas desde o momento em que as noções de “real” e “ficcional”, que serviriam para manter a literatura longe do cotidiano, se misturam. Os espaços mais particulares da autora permitem encarar também a ficcionalização dela como uma alternativa às biografias; pode-se, enfim, compreender como a Clarice autora aparece em seus escritos ficcionais, partindo-se de seus narradores personagens.

## 1.1 A VIDA ARQUIVADA: ENTRE O REFERENCIAL E O FICCIONAL

A biografia “nasce” a partir do que se pode entender como duas práticas de arquivamento: a propiciada pela construção da memória de si (Natália Campos, 2010, p. 17), as práticas de arquivamento do eu (Artières *apud* Marques, 2003, p. 146) e da imagem do arquivo como acumulação, dispersão de vários dados relacionados a alguém, imperceptíveis a ele. Leonor Arfuch (2009, p. 377, 378) lembra que a biografia de uma pessoa, por não poder ser vista de forma total por si própria, é completada pelo outro, de modo que o *eu* só é possível diante de um *você*, e esta observação põe de lado a essencialidade de uma individualidade absoluta para dar lugar a vários olhares.

Esse outro olhar que completa significa também, conforme observa Maria Esther Maciel (2009) a partir de um ensaio de Jorge Luis Borges, que a história é tão fragmentária que “um observador onisciente poderia redigir um número indefinido, e quase infinito, de biografias de alguém” (Borges *apud* Maciel, p. 400). Isso porque a escolha e classificação dos acontecimentos determinam um sentido para o que se quer contar. Deste modo, o arquivo é o ponto de partida para entender como a partir dele a vida de alguém *aparece*.

Jacques Derrida (2011), quando fala do arquivo, recupera a palavra do nome *arkhê*, que tem seu sentido no *arkheion* grego: um endereço para os arcontes. “Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida”, relata o ensaísta, “era nesse *lugar* que era a casa deles (...) que se depositavam os documentos oficiais” (p. 12). Os arcontes eram responsáveis não só pela guarda física dos documentos, mas também pela sua interpretação. A casa do escritor como um tipo de domicílio de guarda de suas *coisas* (tornando alguém, portanto, o guardião delas) conserva a mesma experiência dos arcontes, porque “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (p. 22).

O arquivo precisa estar num *lugar exterior* que assegure sua memorização, repetição, reprodução, reimpressão. Se a memória (*mneme*), para não ser arrastada pelo esquecimento, para ser rememorada (*anamnesis*) precisa também de um suporte exterior para ser conservada (*hupómnema*), Derrida (p. 23) destaca um paradoxo: se não houver

esse lugar exterior, a própria lógica da repetição – e da compulsão à repetição do arquivo – o põe em perigo: ser destruído pelo que constrói, porque quando se arquiva se esquece, quando se esquece se arquiva, e quando se perde, se destrói.

O arquivo trabalha contra si próprio porque trabalha contra a sua destruição, contra a *pulsão de morte*. Para isso, ele precisa ser “movimentado”, e esse movimento é exterior a ele – alguém trabalha sobre o arquivo. A lógica da repetição que se inscreve no arquivo consiste em que, cada vez que há esse movimento, ele o põe em ordem – pela repetição. E, lembra Reinaldo Marques, os arquivos literários resultam do cruzamento do aspecto topológico – “a morada do escritor torna-se o depósito/suporte do seu arquivo” – e do nomológico – “remete à forma como o escritor ordena, organiza seu arquivo, revelando uma intencionalidade, garantindo certa autoridade hermenêutica” (Marques, 2003, p. 151).

Leonor Arfuch (2009, p. 373, 374, 375), dialogando com Derrida, se propõe a pensar a biografia e o arquivo juntos, ao considerar a biografia como um tipo de arquivo. Primeiro porque tanto um quanto o outro são construídos a partir do eixo espaço – temporalidade. Segundo, o arquivo, assim como a biografia, tem um caráter narrativo, manifestado pela ordem do registro. E, terceiro, ambos, arquivo e biografia, são organizados a partir de um trabalho e podem ser investigados, interpretados. Assim, como se organizam sobre um referencial, uma materialidade manifesta, vão ao encontro da realidade, enquanto os gêneros literários fazem o caminho inverso.

Mas há uma importante ressalva que emana das conclusões de Arfuch: da autobiografia pode se esperar menos a sinceridade referencial e mais as estratégias de autorrepresentação, já que entra nela um jogo: quem se escreve fica entre a ausência e a presença, está, logo, em uma posição controvertida pela “seleção que opera: (...) mostra, (...) cala, (...) insinua” (2009, p. 374). Essa é a sua diferença radical em relação ao arquivo, porque aquele se afirma pela contundência da prova.

Ainda assim, a biografia ganha força na atualidade por causa de uma ideia bakhtiniana que tem a ver com o valor biográfico: a ideia de um gênero que organiza uma narração sobre a vida do outro e ordena a própria forma de viver apresenta uma compreensão, visão e expressão da própria vida e, mesmo que este valor possa ser encontrado em outros gêneros como o romance, lembra a ensaísta, ele se realiza plenamente apenas nas formas biográficas (Arfuch, 2009, p. 376).

Dialogando também com o *Mal de arquivo* de Derrida, Eneida Maria de Souza (2008) defende a biografia como um “bem de arquivo” porque os bastidores da criação

ligados às experiências existenciais e de produção literárias do escritor são lugares pouco visitados pela crítica. Assim, o *arkheion* (casa, lugar de espólios do escritor) reserva um bem – recuperar estágios prototextuais e protovivenciais do escritor, dando dignidade a esse arquivo (2008, p. 123). Assim, ela lembra que

Um esboço de biografia intelectual emana desses papéis, quando são incorporados, ao texto em processo, a cronologia dos autores, o encarte de fotos, a reprodução de documentos relativos à sua experiência literária (...), uma vez que o objeto de estudo é construído no decorrer do arranjo dos arquivos, da surpresa vivenciada a cada passo do trabalho. A elaboração de perfis biográficos deve contemplar não só o que se refere à obra publicada do autor, mas também os objetos pessoais, imprescindíveis para a recomposição de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processos particulares de escrita. (SOUZA, 2008, p. 123)

A par de tudo isso, uma importante questão se levanta ao lado (ou dentro) da biografia: sua natureza ficcional. Ela tem suscitado diversas e às vezes divergentes posições por parte do setor da crítica literária ou biográfica que a tem estudado em relação à obra de um escritor e como ela determina a construção de um perfil biográfico. Como bem lembra Arfuch, várias biografias podem ser escritas sobre uma mesma pessoa porque a vida é fragmentária e a seleção desses fragmentos determina diferentes perfis. Para Sérgio Villas Boas (2008), a problemática das biografias se encontra na forma tradicional como são escritas, isto é, a busca da referencialidade procura “eliminar” o caráter seletivo e construtivo a que estão submetidas. Mas, ele lembra, ao apontar que é impossível captar a totalidade de uma vida, que o melhor a fazer seria reconhecer que o biografado é resultado do arranjo do texto, isto é, “o biografado existe em ‘um sistema de discurso’” (p. 164), e isso requer também que se reconheçam as ambiguidades tanto dele quanto de quem escreve a biografia, os impasses do biógrafo ao escrever.

Quem também toca neste mesmo assunto é François Dosse (2009). Ele escreve: “a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado (...) e o polo imaginativo do biógrafo” (p. 55). Assim, dimensão histórica e ficcional inevitavelmente se entrelaçam, o que o leva a chamar a biografia de um “verdadeiro romance”. O gênero é mesmo difícil. Ele destaca que se exige da biografia uma verdade apoiada em vasta documentação que ateste/chancele sua referencialidade, mas a narrativa traz para a cena infiltrações ficcionais que a “contaminam”, e de outro modo parece mesmo ser impossível imaginar maneira diferente de as coisas

acontecerem. Por isso, vale dizer, Dosse escreve que a “missão” do biógrafo é saber como combinar os dois planos (real-ficcional). Ele também explica que o fato de se produzirem diferentes biografias de um mesmo sujeito não é financiada apenas porque se descobrem novos documentos ou se investem em novas interpretações – ela também é motivada pelo estilo do biógrafo em dosar história e ficção.

A explicação que coloca o gênero biográfico entre o referencial e o ficcional encontra sua origem talvez na relação entre ele, a literatura e a História (Wilton C; L; Silva, 2012, p. 50, 51). Todos eles lançam mão da narrativa para construir seu discurso. Na literatura, é interessante notar que na Modernidade histórica os gêneros da escrita de si começam a se relacionar com o romance. Segundo Leonor Arfuch (2010, p. 45), as diversas formas literárias que surgem no século XVIII (livros, periódicos, semanários morais, cartas, dissertações etc.) são *lugares virtuais* onde os leitores encontram “um novo e apaixonante tema de ilustração: não mais a fabulação em torno de personagens míticos ou imaginários, mas a representação de si mesmos nos costumes cotidianos e o desenho de uma moralidade menos ligada ao teológico”. Dentro desse ambiente de transformação, ocorria um refinamento das representações do eu tanto na literatura quanto nas autobiografias:

desdobra-se do mesmo modo uma série de procedimentos retóricos de autenticação que vão dos manuscritos encontrados (o *Robinson Crusóé*, de Defoe) às “cartas verdadeiras” (*A nova Heloísa*, de Rousseau; *A camponesa pervertida*, de Rétif de la Bretonne; *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos). (ARFUCH, 2010, p. 45)

Ian Watt (2010) também relembra esse momento ao escrever que a forma epistolar na ficção é a prova material mais direta da vida interior de seus autores e, portanto, sua inclusão como método narrativo representava em relação ao romance uma mudança na escala temporal:

O método epistolar leva o escritor a produzir algo aceitável como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem e, assim, romper com a tendência clássica da seletividade e da concisão (WATT, 2010, p. 203).

Quanto à História, Roger Chartier (2010) destaca que diferença entre História e ficção se complica precisamente porque

(...) muitas razões ofuscam essa distinção tão clara. A **primeira** é a evidenciação da força das representações do passado propostas pela história. (...) algumas obras literárias moldaram, mais poderosamente que os escritos dos historiadores, as representações coletivas do passado” (...). Uma **segunda** razão que faz vacilar a distinção entre história e ficção reside no fato de que a literatura se apodera não só do passado, mas também dos documentos e das técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica (...) Há uma **última** razão da proximidade, sedutora porém perigosa (...) a necessidade de afirmação ou de justificação de identidades construídas ou reconstruídas (...) costuma inspirar a reescrita do passado (...). (CHARTIER, 2010, págs. 25, 27, 39, *grifos nossos*)

Mas o trânsito entre narrativa ficcional e historiográfica foi útil, de uma forma ou de outra, às duas *disciplinas*. A História teve que reconhecer suas fraturas e a Literatura (o romance) pôde alçar voos mais altos ainda com a *mimesis* – imitação da realidade –, que ganhava novas cores e formas para coerência interna (verossimilhança) do conteúdo ficcional.

No fim das contas, pode-se ver que é o surgimento do romance que instala para a biografia e para a História os *problemas* entre referencial e ficcional, uma vez que, sua aptidão de reproduzir a realidade dão a ele um caráter arrivista, dinâmico (pelos assuntos que pode abarcar), que o fazem tender irreversivelmente ao universal, conforme diz Marthe Robert (2007, p. 12).

A mesma tipologia de escrita que ambas as *disciplinas* usam, a narrativa, significa adotar os mesmos procedimentos da escrita de ficção (enredo, personagem, espaço e tempo). Contudo, por meio dela, a biografia quer uma identidade que tenha referência no mundo. A História quer uma história documentada e, portanto, verificável. Quando Philippe Lejeune (2008) se debruçou para estudar as especificidades do gênero autobiográfico, ele queria estabelecer critérios que o diferenciassem em relação à ficção, por causa, principalmente, da presença do romance histórico e do romance autobiográfico que, à época do início de seus estudos, meados dos anos 1970, tinham vários exemplos na literatura ficcional e comprometiam até um estudo mais específico do gênero biográfico.

Sua noção de pacto autobiográfico – a intenção do autor de honrar sua assinatura (transparência) – abriu caminho para que outros pesquisadores, como Leonor Arfuch, retornassem a esse conceito, reformulando-o frente às novas perspectivas oferecidas pelos estudos da Crítica Biográfica que ele mesmo ajudou a inaugurar.

Arfuch (2010, p. 53) observa que o conceito de pacto autobiográfico apresenta uma nuance, talvez passada, àquele tempo da elaboração do conceito [1975], despercebida pelo estudioso. Ele depende do leitor porque é feito entre este e o narrador no momento da leitura. Mas se o pacto leva-o a concordar com os termos do pacto (é verdade) então se instala aí uma dificuldade: *acreditar* na simetria de identidade entre autor, narrador e personagem – só porque o nome próprio inscrito nas três instâncias do plano da enunciação (autor/narrador) e do enunciado (personagem) são o mesmo – é ignorar que o gênero é atravessado por uma representação de si:

O estatuto precário de toda a identidade, assim como de toda referência o leva [Lejeune] a propor diversas alternativas até ancorar no *nome* [o] lugar de “pessoa e discurso” (...). Tornando o leitor depositário da responsabilidade da crença (...) pouco confiável [...] [do] “nome próprio”, podemos nos fazer ainda outras perguntas: quão “real” será a pessoa do autobiógrafo do seu texto? Até que ponto pode se falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem? (ARFUCH, 2010, p. 52, 53)

Lejeune reconhece essa dificuldade, por exemplo, ao perceber alguns gêneros onde o nome próprio ou um nome inventado ou um pseudônimo são apenas pretextos para um texto ficcional que se quer ou se diz autobiográfico. Ele se vê na necessidade de reconsiderar suas primeiras conclusões pelo menos 11 anos depois de *O pacto autobiográfico*, que saíra em 1975:

Quando me releio, fico impressionado com a contradição flagrante entre essa posição inicial [uma identidade existe ou não existe, não há gradação], absoluta e arbitrária, e o conjunto das análises que se seguem e estabelecem, ao contrário (...) a existência de ambiguidades e graus. Se, em 1980, escolhi o título *Je est um autre* [Eu é um outro] para a coletânea de artigos escritos depois de “Pacto”, foi justamente para reintroduzir a ideia de *jeu* [jogo] que está fatalmente ligada à identidade. (LEJEUNE, *O pacto autobiográfico (bis)*, [1986] 2008, p. 55-56)

O momento de captura da identidade foi, logo, o ponto a ser considerado na autobiografia, e Arfuch convoca Jean Starobinski para mostrar que não se está diante de um gênero (biográfico), e sim de um estatuto problemático: apesar do desejo de sinceridade, “o conteúdo da narração pode escapar, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter essa transição de um plano para outro” (Starobinsk *apud* Arfuch, p. 54).



A narrativa, bem comum tanto à biografia, ao romance e à História, contém atrás de si ainda um atributo elevado que pode converter as discussões entre real (referencial) e ficcional para outra questão: a seleção e a combinação, bases sob as quais opera. Quem chama a atenção para a natureza do ficcional é Wolfgang Iser (2002) ao tratar exatamente sobre a oposição entre ele e a realidade no texto ficcional. Quando relacionadas aos gêneros aqui elencados, ele ajuda a esclarecer porque o romance, a História e a (auto)biografia estão tão intimamente ligados. O ato de fingir (a realidade) é que abre a dimensão fictícia do texto ficcional (p. 958), melhor dizendo, é exatamente isso que constitui o que há de fictício no texto ficcional.

Transformar a realidade em signo nesse novo arranjo, dar-lhe, em outras palavras, nova paisagem, novo pano de fundo, ao tirá-la de um contexto anterior e, pela seleção que opera, “transgredir os limites”, converte a realidade vivencial em signo de outra coisa. O ato de fingir “irrealiza” o real ao emoldurá-lo, pela seleção, numa *representação*. Iser transfere essas colocações para uma visualização mais pertinente quando se trata do texto ficcional:

Como um ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na *combinação* dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o modo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir por possuir a mesma caracterização básica: ser transgressão de limites. (ISER, 2002, p. 963)

As colocações de Iser deixam para nós em relevo o fato de que os três – biografia, romance e História – lançam mão da narrativa porque se utilizam das formas de operação que criam uma representação da realidade e da identidade, de modo que a aparição do romance na paisagem moderna, a colocar a História em apuros ao ter que reconhecer que seu discurso tinha um quê de ficcional e, também, o mesmo em relação à biografia ou autobiografia, só evidenciou o caráter não totalmente referencial da História ou do gênero biográfico, como já chegaram a ser encarados. O romance “desarmou” essas afirmativas.

## 2 AS VÁRIAS CLARICES

Quando se pensa que um escritor pode ter mais de uma biografia escrita sobre si mesmo porque entram em jogo novos documentos de seu arquivo que, descobertos, iluminam pontos obscuros, ou porque cada biógrafo seleciona alguns elementos em detrimento de outros ou, ainda, porque a dosagem entre real e ficcional impulsionam a confecção de uma nova biografia, cada uma delas trás a questão da identidade que escapa, porque, segundo Arfuch, quando se fala no gênero, já que a incursão do ficcional cria uma representação, essa identidade se torna fugidia.

O que faz com que uma vida seja passível de ser biografada? No caso de Lispector, o que faz com que tantas biografias sejam escritas a partir dela/sobre ela? Talvez porque haja um vasto arquivo pessoal que ainda está sendo interpretado ou porque há o desejo de presentificar Clarice e, portanto, reconstruir sempre novas representações dela.

Clarice Lispector tem pelo menos seis<sup>4</sup> biografias escritas até hoje de que se tem conhecimento. Uma primeira foi escrita pelo jornalista e crítico literário Renard Perez e saiu no volume 2 da série *Escritores brasileiros contemporâneos*, em 1964. Uma segunda saiu em 1981 com o subtítulo *Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli. Em 1995 saiu *Uma vida que se conta*, de Nádya Batella Gotlib; outra, em 1999, *Eu sou uma pergunta*, de Teresa Cristina Montero Ferreira. Em 2010, saíram, respectivamente, as biografias de Benjamin Moser, esta traduzida do inglês *Is this word for Clarice*, (edição brasileira de 2011) e *Clarice Lispector: Ladrona de Rosas – una personalidad insuportable*, escrita em espanhol por Laura Freixas.

Cada uma delas investe numa representação de Clarice. A primeira, quando a escritora estava se popularizando, se explicava pela vontade do público leitor em conhecer um pouco da história de vida da jovem escritora naturalizada brasileira e que estava sendo lida por um número menos restrito de leitores. A escritora hermética agora é “popular” e é a nova sensação da literatura contemporânea, com *Laços de família* [1960] e *A maçã no escuro* [1961].

---

<sup>4</sup> Há uma fotobiografia da autora publicada em 2008 por Nádya Batella Gotlib, não incluída nessa seleção, *Clarice - fotobiografia*, por ter em parte o mesmo teor da biografia publicada em 1995.

A segunda biografia, de Olga Borelli, é mais uma espécie de depoimento de sua relação pessoal com Lispector. Havia apenas quatro anos passados da morte da escritora, e tudo o que estava ainda inédito sobre ela é organizado nesse pequeno livro. As biografias que se seguem vão ampliar as interpretações de sua vida ou obra, e de alguma forma vão fazer coro ao afirmar que ela é uma escritora genuinamente brasileira, apesar de ser uma escritora solitária nas letras brasileiras, que boa parte da vida (décadas de quarenta e cinquenta) viveu longe do país, além de reavivar o mito Clarice Lispector. As biografias de Nádía Gotlib e Teresa Motero buscam estabelecer uma pesquisa mais aprofundada sobre a vida da escritora, em especial a de Montero, que recorre a vasto material extraliterário para traçar um perfil histórico e pessoal onde a escritora se inseria. Nesse ambiente, o aparecimento das biografias de Benjamin Moser (Estados Unidos) e Laura Freixas (Espanha) representam a curiosidade de outros públicos de conhecerem Clarice pelo viés de grande personalidade literária brasileira do século XX ou como exemplo de escritora feminista.

A primeira biografia de Clarice Lispector, publicada em 1964 na coletânea *Escritores brasileiros contemporâneos*, segue o formato característico da publicação: reportagens que são organizadas em forma de texto-biografia de um escritor, seguido de uma foto e uma antologia representativa de sua obra. A publicação conta, no caso de Clarice, com um fragmento de *A maçã no escuro*, publicada cerca de quatro anos antes. A reportagem contém dados que foram depois reconsultados nas outras biografias. Ela apresenta algumas facetas da escritora: a de advogada formada, a da jovem contista, a adolescente professora de português e matemática e a da ávida leitora de Monteiro Lobato. O principal, contudo, reside ao falar sobre a descoberta do processo de criação de Clarice. A citação é longa, mas vale a pena ser recuperada:

Começou a escrever o romance [*Perto do coração selvagem*] “com muita angústia”. Passou a viver sob a obsessão das idéias [*sic*] que lhe chegavam na rua, no jornal, na Faculdade e que mais tarde, em casa, transporia para o papel. Mas foi então que se deu um fato estranho: ao ver-se diante da folha, pronta a iniciar o trabalho, sentia-se incapaz de redigir: não conseguia registrar a idéia [*sic*]. Com a reincidência do caso, compreendeu enfim que a idéia [*sic*] e a forma lhe vinham juntas, e que de nada adiantava guardar aquela para registrar depois. E foi com a compreensão do seu problema que lhe veio – nitidamente – a descoberta de qual deveria ser seu método de trabalho: o da anotação imediata. Passou a carregar um caderninho onde ia registrando suas idéias [*sic*]. (PEREZ, 1964, p. 77)

Nesse período dos anos de 1960 Lispector já se popularizava. O livro de contos *Laços de família* demoraria a sair algum tempo e, enquanto isso, ela recupera outros contos seus e entregava-os à revista *Senhor*. Gotlib mais tarde vai recordar como a publicação nessa revista literária iria fazê-la conquistar “um público significativo” (p. 383). A nota do editor de *A maçã no escuro*, ao lançar a primeira edição em 1961, por sua vez, escrevia: “Clarice Lispector já tem sua posição definida nos quadros da atual literatura brasileira” e complementa, acerca do romance, concluído em Washington, em 1956: “é seu romance mais uno e bem consubstanciado” (Editora Francisco Alves, 1961).

As demais considerações escritas na “orelha” do livro dão uma ideia da imagem de escritora que já a rodeia: “Clarice Lispector é (...) uma escritora brasileira de vanguarda nesta última década da nossa ficção” e: “a ficção brasileira deu um pulo, um verdadeiro salto mágico no plano da dilatação de suas fronteiras, alcançando um índice só atingido pelos grandes romances do mundo” (Editora Francisco Alves, 1961). Dezesete anos separam essa biografia de *Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli. Ao dirigir-se ao leitor do livro, Borelli escreve:

Este é um depoimento onde procurei tornar explícita certas características pessoais e não dizem respeito a uma biografia, mas as particularidades que constituem o que se poderia chamar de ‘trajetória espiritual’ de Clarice Lispector. É uma visão sintética do que seriam linhas marcantes de sua vida, apreendidas através de episódios por vezes insignificantes, mas que se constituem em fonte de informação para aqueles que desejam conhecer um pouco mais de sua personalidade. (BORELLI, 1981, p. 6)

Os escritos inéditos da autora, além de fragmentos de correspondência dela com suas irmãs, seriam pela primeira vez publicados. Ao que parece, antes de surgir uma biografia completa sobre Lispector, a segunda vez em que um tipo de reunião dessas acontece em um trabalho foi feito por Claire Varin em 1987, em *Clarice Lispector: Rencontre brésiliennes*. O livro de Borelli faz uma descrição minuciosa de quem conviveu intimamente com a escritora – ela trabalhou como um tipo de secretária e colaboradora literária, além de se ter tornado amiga. Desde a descrição física até fatos mais particulares, como o de que Lispector, insone, tinha o hábito de telefonar para os amigos de madrugada para se confessar angustiada e tensa (p. 23), o *esboço* escrito por Borelli tenta dar uma imagem mais fotográfica do corpo da escritora e mais íntima do seu processo de trabalho.

Borelli junta anotações e impressões ao reconstituir a figura, ora heroizando – “Às vezes interrompia tudo e ficava oras mergulhada em meditação” (p. 33), ora desmistificando – “Sua solidão foi consequência da liberdade maior a que sempre aspirou. Não era um ser fechado, amargurado, como se divulgou” (p. 19) ou “Contra a definição de mito, de intelectual, coloco aqui a minha visão dela: era uma dona-de-casa que escrevia romances e contos.” (p. 14).

O trabalho iniciado por ela só começaria a se concretizar na metade dos anos 90, quando surgiram três livros importantes sobre Clarice: duas biografias e um trabalho que juntava biografia e interpretação. Uma biografia era a de Nádía Gotlib, a outra, de Teresa Montero e, o último, um conjunto de ensaios de Lícia Manzo. Aqui, serão abordadas as duas biografias. Destacamos, contudo, algumas considerações sobre o livro de Manzo. *Era uma vez: eu* (1998) representa um tipo de avaliação ou primeira leitura da vida-obra de Clarice após as biografias de Gotlib, de 1995, e a de Montero – que saiu primeiro como dissertação de mestrado em 1996 e foi publicada três anos depois em livro.

Isso fica evidente na introdução aos ensaios, em que Manzo faz uma apreciação crítica das três biografias até então escritas sobre Clarice – ela exclui, talvez por desconhecimento ou metodologia, a de Renard Perez. Acerca do livro escrito por Borelli, Manzo comenta que ela é a “primeira a delinear uma trajetória da vida da escritora. Ainda que invariavelmente comprometido pelo olhar da amizade” (p. 1). A respeito da biografia de Gotlib, escreve: “Nádía [...] oscila entre a biografia e a análise acadêmica (...) constrói sua narrativa de modo híbrido” (p. 2). E, ao falar do trabalho de Montero, tece as seguintes considerações: “valendo-se de cerca de oitenta depoimentos, consultando as mais diversas fontes e arquivos, ela constrói a mais factual das biografias de Clarice Lispector. Abstendo-se de traçar aproximações entre vida e obra” (p. 3).

O que há de interessante no trabalho de Manzo é que ela investe na noção de biografia não planejada de Lispector: “Clarice esboça, através de sua literatura, um percurso irreversível em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, ao ‘eu’, enfim, acabando por converter-se na personagem central de seus escritos” e complementa: “Em nossa análise (...) procuramos compreender o próprio texto ficcional de Clarice como uma espécie de ‘autobiografia não planejada’” (p. 4). É possível que seu trabalho represente o impacto dos trabalhos de Gotlib e Montero, que

ajudaram a reorientar o modo de tratar a obra clariceana, desta vez procurando-se mais evidências dessa biografia não planejada, conforme o faria Lícia Manzo.

Retornando às biografias propriamente, a de Nádía Gotlib, *Clarice Lispector: uma vida que se conta* ([1995]2011), traz uma constatação: “Clarice parece, progressivamente, reconhecer-se dominada pelo próprio mundo da ficção em que aos poucos mergulhou, ao longo de sua experiência de quase 57 anos completos de vida” (p. 16). Em outras palavras, Clarice se ficcionalizou. Mesmo sendo permeada pelo caráter documental e pela busca da “veracidade” dos fatos, Gotlib reconhece que o documental e fictício se “entrelaçam” na biografia que dedicou à escritora:

Num universo em que o documental e o fictício se misturam, procuro examinar como os ingredientes dessa narrativa de vida e de obra se organizam, considerando-os na complexa alquimia criativa em que ferve o líquido de mutações, metamorfoses, transfigurações, cujo segredo, em última instância, parece inviolável. (GOTLIB, 2011, “Apresentação”, p. 19)

Gotlib deixa que as origens do nascimento de Clarice fiquem em suspenso – ela prefere não tirar conclusões diante de controvérsias entre datas de nascimento (1920 ou 1925) ou a chegada da família Lispector ao Brasil, mas a farta referência literária, de depoimentos e missivas traça dados de vida da pequena imigrante que se tornaria dona de casa, esposa de diplomata, escritora.

Ela analisa o contexto do processo de escrita e de recepção dos textos de Lispector, acrescentando a esses dados análise literária que procura captar características do estilo, que vão culminando, a cada vez, para um amadurecimento patente em obras como *A hora da estrela*, de 1977. Gotlib entende que cada uma das impressões de Clarice, em diferentes fases da vida, convergem, como resquícios, em materiais para sua ficção. Assim, o casarão velho onde morava, no Recife, que propiciou à menina viver cercada de bichos no quintal, trará a impressão que aparecerá mais tarde na história de gatos que a narradora de *A mulher que matou os peixes* [1968] contará aos seus leitores infantis ou a emblemática figura da galinha, que aparece em *O ovo e a galinha* [1971], num conto, e *A vida íntima de Laura* [1977], noutra. Também Gotlib consegue sustentar a tese de que Clarice se ficcionalizou por meio de sua obra:

(...) Clarice tinha uma “compulsão para se aprofundar na angústia” observa o diplomata Lauro Escorel. “Mas cultivava essa angústia, dramatizava”, complementa Sara Escorel. Assim, vida e representação se embaralham e se misturam”.

E talvez a visão mais radical tenha sido a do jornalista Paulo Francis, ao admitir que “Clarice era uma mulher insolúvel” e que ela “sabia disso”. Menciona (...) depoimento da própria escritora: “Ela me disse diversas vezes que terminaria tragicamente. Converteu-se na sua própria ficção. É o melhor epitáfio possível para Clarice”. (GOTLIB, 2011, p. 24)

Essa tese passeia por dois dados: primeiro, com a dificuldade de escrever gêneros que a expusessem, como as crônicas, por causa da necessidade de se posicionar, usando a primeira pessoa, acabou exigindo dela não só ser muito pessoal quanto, paradoxalmente, criar uma representação, uma máscara; segundo, a sua própria mitificação como escritora, já possível de ser observada nos anos 60, vai contribuir para essa representação, essa ideia de uma ficcionalização. Acerca da primeira consideração, Nádya afirma que Clarice tinha conflitos para navegar nesse gênero porque a prendia a escrever coisas pessoais. Esse impasse é resolvido, porém, com ela escrevendo essas “coisas pessoais”:

Embora afirme que quer escapar das memórias, não escapa. E escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar esse papel (...) finge que não quer quando já talvez se sentisse querendo (...) “desempenha um papel no momento exato em que está prestes a ser o personagem que representa”. (GOTLIB, p. 119, 120)

A própria Clarice escreveu uma crônica em 1968 falando de suas dificuldades em relação ao gênero, que aceitou praticar para complementar sua renda: “Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos” (Lispector, “Ser Cronista”, 1999, p. 113). E complementa: “à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo”. Essa vontade de resguardar sua intimidade se desenha no narrador de *Um sopro de vida: pulsações*, que quer, muitas vezes em tom de protesto, desanimar seus leitores que eventualmente pensem que ele vai falar coisas sobre sua vida, ainda que ele também acabe, no fim das contas, sendo muito pessoal: “Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico. Vocês não sabem nada de mim” (Lispector, 1999, p. 20).

O segundo dado, o da mitificação da escritora, a levaram a se posicionar negando essa mitificação. Segundo ela própria, a mitificação em torno de si “afasta as

peças e eu fico sozinha” (Borelli, 1981, p. 26). Por isso mesmo ela a “combatia”. Inclusive, relembra Gotlib, ela escreveu uma crônica no *Jornal do Brasil* em 1970 esclarecendo que *não era um mito*, conforme reprodução de trechos abaixo transcrita, reunida no livro *A descoberta do mundo* – como todas as demais crônicas aqui citadas – de 1984:

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos.  
Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik (...).  
(...) Minhas credences foram aprendidas em Pernambuco (...).  
Quanto a meus *r* enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão um ar de estrangeira, trata-se apenas de defeito de dicção (...).  
O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se a minha família tivesse ido para os Estados Unidos, eu teria sido escritora? (...).  
(LISPECTOR, *Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas*, 1999, p. 319-320)

Por sua vez, sendo anunciada por Lícia Manzo como a mais completa biografia de Clarice, posterior a de Nádia Gotlib, *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector* (1999) é o resultado de uma investigação minuciosa feita por Teresa Cristina Montero Ferreira. Investindo na montagem de um perfil biográfico baseado em cartas, documentos e depoimentos, ela não faz análise literária ou crítica textual, mas remonta à vida de Clarice, desde seus avós até seus últimos dias. Ela procura inserir Clarice no contexto histórico do seu tempo, fazendo ponte com questões como a Grande Guerra e os judeus (Gotlib também não deixa de lado esses aspectos). Diferente de Gotlib, que desde a capa (*Clarice Lispector: uma vida que se conta*) declara a personagem que vai retratar, fragmentada em toda a sua obra – Ferreira prefere a cautela ao fazer essa dificultosa relação vida/obra.

Adotando a perspectiva cronológica e linear, ao longo da leitura nota-se a sua lucidez ao descortinar a vida íntima de sua biografada, compreendendo nuances que sua posição de descrever fatos investigados não poderia deixar de lado – é ela quem primeiro fala da vida conturbada de Clarice com o filho doente, e ao retratar os últimos anos de sua vida: ela reconhece uma mulher que mesmo dependendo de remédios e terapia para viver tenta ser feliz, mas frustrada pelo impasse entre ser escritora e mãe, optando, claro, pela segunda, mas sendo bem sucedida na primeira.



Teresa Montero não receia em dizer que algumas dessas coisas eram conflitos que vinham de uma infância traumática, de uma inocência atingida pela doença da mãe e de uma desilusão ante toda a tradição religiosa que a precedia. Adotando perspectiva diferente, Moser recupera e amplia as conclusões de Montero, e usa fartamente os mesmos dossiês dela para alavancar a personalidade de Clarice. Gotlib também segue o mesmo curso, mas tem a intenção de sustentar uma personagem-personalidade, procedimento que Montero também o faz, porém sendo mais documental que literária, apesar de o início de alguns capítulos da biografia dela parecerem o início do capítulo de um romance e logo se transferem para o documental, como este, *Rio de Janeiro*, retratando a família, sem a mãe, que morrerá, chegando à capital federal.

Quando o navio atracou no porto do Rio de Janeiro, Pedro Lispector deu-se conta de que tudo começava novamente. Na capital federal, as coisas pareciam ter vida própria: os automóveis buzinando impacientes, as pessoas deslocando-se de um lado para o outro num ritmo imprevisível, o silêncio respirado com desassossego. Os passos das três irmãs arranhavam as calçadas, dobravam esquinas, até que o pai avistou, na rua Honório Barros, o nº 10, no Flamengo. Enfim, haviam chegado à casa que lhes fora recomendada, de propriedade do casal de judeus russos Nathan e Frida Malamud, onde alugaram um quarto temporariamente. Enquanto Tania e Clarice tentavam se matricular no colégio Pedro II para ingressarem na quarta série ginásial, Pedro procurava emprego no comércio. Elisa aliava-se ao pai na luta pela sobrevivência. (FERREIRA, 1999, p. 61)

Benjamin Moser, por seu turno, ao escrever outra biografia cuja tradução brasileira é intitulada com o primeiro nome de Clarice seguida de uma vírgula (*Clarice,*), eleva o mito a patamar mais alto ainda: “é talvez a maior autobiografia espiritual do século XX” (2011, p. 17). Ele aposta na mesma hipótese de Gotlib, a de que Lispector escreveu sua biografia em sua obra, investindo na mesma argumentação de Gotlib acerca do trabalho da cronista: ao querer apagar dados do seu currículo, por meio da escrita e de depoimentos que negavam ou silenciavam fatos obscuros de sua vida, ela, contudo, acabou por se expor na sua obra ficcional: “Seu tipo de confissão dizia respeito às verdades interiores que ela desvelou com esmero ao longo de uma vida de incessante meditação” (Moser, 2011, p. 17).

Moser se preocupa em compreender a construção da personalidade clariceana, que ele constata que caminhou, assim como o fez Gotlib, para a mitificação. Lembra que o início dessa lenda “pode ser situado no influente ensaio de Sérgio Milliet de

janeiro de 1944” (p. 227). Milliet notou a singularidade do estranho e até desagradável nome, “pseudônimo, sem dúvida”. Lembra mesmo que isso se deu na estreia com o romance *Perto do coração selvagem*, em 1943:

A lenda Clarice Lispector pôde dali em diante ser livremente adornada, em parte porque ela não estava próxima para desmentir o que era falso. Menos de um mês depois da publicação de *Perto do coração selvagem* ela deixou o Rio de Janeiro [foi para o Pará e em seguida Nápoles]. Por quase duas décadas ela quase não retornaria para passar uma longa temporada. (MOSER, 2011, p. 227)

Sua biografia de Clarice investe na constituição da figura enigmática em que o mito se funda. Para isso, ainda que ele descreva interessantes análises (ou apreciações críticas) de seus romances, contos e crônicas, o que vai lhe interessar em muitas passagens são, exatamente, dados sobre *a personalidade* de Lispector. Ele vai sondar esse paradigma em toda a biografia e procura integrá-la a uma análise histórica do país e dos lugares por onde Clarice passou, fazendo assim um tipo de itinerário espiritual que formatou a genialidade tanto da ficcionista quanto da mulher Clarice Lispector. Por isso lhe interessam cartas que destaquem essas informações, bem como análises de personalidade de Clarice – ele, por exemplo, retoma a informação já contida na biografia de Teresa Montero de que Clarice teve vários psicoterapeutas, amigos e secretárias que substituíam as figuras da mãe e do pai, que ela procurava preencher nas irmãs ou esconder/disfarçar/mostrar nas histórias.

Ele revela também o cotidiano soturno do apartamento da Clarice separada, com alguma renda criando um filho problemático, solitária e ao mesmo tempo agitada pelas coisas do cotidiano, mas cercada de amigos, carente, obsessiva, enigmática, humana, quase uma heroína em constante ruína, o que dava o charme e o requinte à dama. Ele mostra o crescimento da qualidade literária aliada a variados momentos que alternavam do não reconhecimento ao tjetismo, revelando o lado ingrato do processo editorial, o qual nem sempre permitia a ela desfrutar dos resultados de seu trabalho. Deixa em relevo o monstro sagrado nos anos 70, solitária, bem como vai revelando a recepção crítica de sua obra e se concentra em momentos ímpares onde determinados clichês se apegaram à figura – obscura, feiticeira, bruxa, inexistente, além de revelar a angustiada convivência com a mão defeituosa e as marcas da velhice lhe ferindo a aparência física.

O trecho do diagnóstico de Ulysses Girsoler, o primeiro de seus psicoterapeutas, é uma peça importante para o quebra-cabeça de Moser, que quer mapear a personalidade de Lispector, por isso o reproduz integralmente na sua biografia, para, depois, compará-lo com a obra: “[Ela tem uma] tendência a sondar o interior de um formidável e indisciplinado caos. A afetividade ocupa-lhe um espaço muito maior que a média e possui um caráter claramente egocêntrico” (Girsoler *apud* Moser, p. 299). O momento em que, no início dos anos 60, “a escritora obscura e de reputação difícil” se torna em instituição nacional, é outro dado que Moser procura destacar para integrar a imagem da escritora ao itinerário da literatura nacional, ao transcrever o comentário de uma jornalista, em 1963:

Clarice deixou de ser um nome e se tornou um fenômeno da nossa literatura. Um fenômeno com todas as características de um estado emocional: os admiradores de Clarice entram em transe diante da mera menção ao seu nome...(…) foi transformada num monstro sagrado. (“Na berlinda”, publicação desconhecida, 17 de março 1963, ACL. *apud* MOSER, 2011, p. 423)

Já a biografia de Laura Freixas, *Ladrona de rosas*, cujo título retoma uma confissão de Clarice na crônica *Cem anos de perdão*, em que confessa que “em pequena, roubava rosas” (1999, p. 298), foi publicada em Madri e representa uma maneira de apresentar a escritora ao público espanhol. Freixas, ao escrever a biografia baseada nas biografias anteriores de Nadia Gotlib, Teresa Montero e Benjamin Moser, escreve que

Interessava-me analisar sua vida como exemplo contemporâneo de uma figura muito pouco presente na história (por ausente ou esquecida, essa é outra questão): a escritora, o feminino. E tentar entender por que se demorou, e se está demorando tanto, em conhecê-la (pelo menos fora do Brasil) em sua verdadeira estatura<sup>5</sup>. (*tradução nossa*)

Como essa biografia se baseia nas anteriormente escritas, em alguns momentos Freixas se concentrará em comparar os dados apresentados por elas, como o trecho que se segue, em que uma explicação sobre as circunstâncias de seu nascimento e a doença

---

<sup>5</sup> Me interesaba analizar su vida como ejemplo contemporáneo de una figura muy poco presente en la historia (por ausente o por olvidada, ésta es otra cuestión): la escritora, en femenino. E intentar entender por qué se há tardado, se está tardando tanto, en conocerla (al menos fuera de Brasil) en su verdadera estatura. (FREIXAS, 2010, p. 14,15)

de sua mãe são confrontadas, respectivamente, nas biografias de Gotlib, Montero e Moser:

Nádia Batella Gotlib, em 1995, chamava a atenção sobre “o silêncio que cultivou em torno dos detalhes e do que possivelmente ocorreu a sua família nos últimos anos de vida na Rússia”.

(...)

Sua segunda biógrafa, Teresa Montero, em 1999, especulava com que a mãe de Clarice padecesse de “uma infecção neurológica” provavelmente derivada da enfermidade de Parkinson e cujos sintomas eram tremores, dificuldade para falar e manter-se em pé, e uma progressiva paralisia. Porém mais recentemente, Benjamin Moser encontrou outra coisa. Primeiro, nas memórias inéditas de Leah, em que se precisa um pouco mais o ocorrido: “O trauma é resultado de um desses terríveis *progroms* que fez com que minha mãe enfermasse”. E, ao final de sua vida, Clarice confidenciou a uma amiga – segundo Moser – a verdade: sua mãe havia sido violentada por um grupo de soldados russos, que lhe contaminaram com a sífilis<sup>6</sup>. (*tradução nossa*)

Essa “revelação” é importante porque Lispector teria sido concebida

para ser dada à luz de um modo (...) bonito. Minha mãe já estava doente e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. (LISPECTOR, *Pertencer*, 1999, p. 111)

Essa sensação de não pertencimento, que surgiria desse fato trágico em torno de seu nascimento, é transferida à biografia que então vai buscar na sua origem uma explicação para uma singularidade. Ainda que ela mesma, através de suas crônicas, tenha se declarado “feliz por pertencer à literatura brasileira” (1999, p. 111), suas primeiras obras – exceções como ou a partir de *A paixão segundo G.H.*, que se passa em um apartamento no Rio de Janeiro – não pertencem ou sequer lembram o Brasil, sua escrita intimista, comparada a escritores como Herman Hesse, Virgínia Wolf, James

---

<sup>6</sup> Nádia Batella Gotlib, en 1995, llamava la atención sobre <<él silencio que cultivo en torno a los detalles de lo que posiblemente le ocurrió a su familia en los últimos años de vida em Rusia>> (...). Su segunda biógrafa, Teresa Montero, en 1999, especulaba con que la madre de Clarice padeciese <<una afección neurológica>> probablemente derivada de la enfermedad de Parkinson y cuyos síntomas eran temblores, dificultad para hablar y mantenerse en pie, y una progresiva parálisis. Pero el más reciente, Benjamin Moser, há encontrado otra cosa. Primero, unas memorias inéditas de Leah, em las que precisa un poco más lo ocurrido:<<El trauma resultante de uno de esos terribles progromos hizo que mi madre enfermasse>>. Y al final de su vida, Clarice le confio a una amiga – según Moser – la verdad: su madre había sido violada por un grupo de soldados rusos, que le contagiaron la sífilis. (FREIXAS, 2010, p. 26, 27)

Joyce ou Franz Kafka, a colocam como um percurso solitário, porém ferido, na moderna literatura brasileira (Santiago, 2002, p. 86).

Silviano Santiago (1997) escreveria que

Nos anos 40, Clarice Lispector dá as costas ao que tinha sido construído, a duras penas pelos colonos e os brasileiros, como instinto e/ou consciência de nacionalidade. Dá as costas à "tradição afortunada", para guardar a expressão a que Afrânio Coutinho deu título de cidadania a partir da compilação feita por ele de inumeráveis e sucessivos exemplos tomados da cultura brasileira. Clarice inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna. (SANTIAGO, *Aula inaugural de Clarice*, Folha de São Paulo, 1997)

Essa caracterização de Lispector como um não lugar na literatura brasileira também aparece no trabalho *Figuras da escrita* (2011), do crítico literário português Carlos Mendes de Sousa, ao retomar o trecho de um ensaio escrito por Assis Brasil em 1969:

Acusavam-na de alienada; escritor “estrangeiro”, que trata motivos e temas estranhos à sua pátria, numa língua que lembra muito os escritores ingleses. Lustre não existe no Brasil, nem aquela cidade sitiada, que ninguém sabe onde fica. (BRASIL *apud* SOUSA, 2011, p. 13)

A partir dessa e de outras informações, o estudioso da obra dela conclui: “Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um não lugar na literatura brasileira” (Sousa, 2011, p. 14). Laura Freixas, ciente dessa outra caracterização da escritora, escreve:

Sem dúvida isso que se aplica a Clarice e a sua obra: “exótica” (acompanhada em geral por outros adjetivos do mesmo tipo: “misteriosa, singular, irrepitível”), algo tem a ver com essa divergência com respeito à literatura de sua geração. Mas, descrevendo-a nesses termos, dá-se a impressão que não tem raízes nem conexões (...). Ademais de sua vinculação com a tradição religiosa judia (...) ela pertence claramente à tradição literária feminina<sup>7</sup>. (*tradução nossa*)

---

<sup>7</sup> Sin duda, ese adjetivo que se aplica (...) a Clarice y su obra: <<exótica>> (acompañada en general por otros del mismo jaez: <<misteriosa, singular, irrepitible>>), algo tiene que ver con esa divergencia respecto a la literatura de su generación. Pero describiéndola en esos términos, se da la impresión que no tiene raíces ni conexiones (...). Además de su vinculación con la tradición religiosa judia (...) ella pertenece claramente a la tradición literaria femenina. (FREIXAS, 2010, p. 17)

Assim, Freixas dá continuidade ao mito fundado no início da carreira e sedimentado nos anos 60. A biografia dela resume alguns aspectos principais abordados amplamente pelos três principais biógrafos (anteriormente citados), dando manutenção à figura enigmática que tem a muito cercado a escritora.

### 3 PERSONAGEM DE FICÇÃO OU SER BIOGRÁFICO? A CLARICE LISPECTOR DOS BIÓGRAFOS E DOS FICCIONALISTAS

Antonio Candido (2007) escreve que “a personagem se define com nitidez somente na distensão temporal do evento ou da ação” (p. 23). Ao perceber que em vários textos, inclusive o de um historiador, é possível encontrar uma “personagem”, Candido mostra que na ficção, o gênero narrativo faz surgir “formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo em duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (p. 25). E acrescenta: existem sintomas linguísticos da ficção no texto, como a função do pretérito (o *era uma vez*) e das marcas temporais (em discurso indireto livre): “amanhã”, “hoje”, “daí a dias”, “aqui”, “ali”, além dos verbos que sondam o interior da personagem e, por causa disso, revelam processos psíquicos: “pensava”, “duvidava”, “receava”. Essas atitudes só podem ser assumidas por um narrador fictício que queira revelar e fazer seus leitores participarem dos eventos, fazendo-os enxergar com *transparência* a interioridade de uma pessoa que é, de fato, imaginada.

Como a visão do ser humano da realidade e em particular dos seus semelhantes é fragmentária e limitada (p. 32), a personagem de ficção, em contrapartida, parece assumir uma coerência frente a outras representações, já que ela atende exatamente à coerência interna do texto de ficção, mesmo que essa coerência a coloque em peripécias ou situações fantásticas. Assim, o enredo existe através das personagens (p. 53) e, se na vida a maneira fragmentária com que ela é percebida impede uma elaboração completa e satisfatória do semelhante, no romance, a caracterização de uma pessoa “é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (p. 58).

Candido elenca várias maneiras de se caracterizar as personagens, levando em conta o grau de afastamento da realidade, mas vai interessar aqui a que mais se aproxima da perspectiva biográfica com que Clarice Lispector *personagem* foi construída pelo discurso de seus biógrafos: personagens transpostas de modelos

anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente – por meio de documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha (p. 71). Nesse caso, recriar por meio das pistas uma personalidade é um trabalho no limite entre literatura (ficção) e história (real).

As biografias escritas por Nádya Batella Gotlib e Benjamim Moser reconhecem e adotam uma perspectiva ficcionalizada da pessoa que vão representar, já deixando abertamente declarado, no caso de Gotlib, que existe uma *representação* na vida da escritora. Adotam o discurso indireto, isto é, escrevem suas biografias em terceira pessoa. Mesmo que haja a tentação, não existe a adoção do discurso indireto livre: quando se trata de a “própria” Clarice falar, são reproduzidos fragmentos de textos da autora escritos em crônicas, correspondências ou entrevistas – e mesmo na lembrança de entrevistados, que reproduzem conversas que tiveram com ela. Essa constatação deixa de lado a hipótese de que a construção do ser biográfico Clarice assume características de uma personagem de ficção nas suas biografias.

Talvez uma explicação relevante para essa constatação possa ser encontrada nos estudos de Sérgio Vilas Boas (2008) sobre a biografia. Ele escreve que há algumas atitudes adotadas pelo biógrafo que podem ser determinantes para diferenciar uma representação de um ser biográfico ou ficcional. Uma delas é a adoção do tempo redondo (cronológico) por parte dos biógrafos que é, no fundo, uma forma de “evitarem o risco de parecerem ficcionais (romanescos)” (p. 238). Apesar de haver outras maneiras de se organizar o tempo (já que ele, segundo o estudioso, é *apenas* uma limitação narrativa e filosófica, e pode-se adotar uma perspectiva episódica, que deixe claro as lacunas), a estrutura narrativa tradicional que opera sob a base da *extraordinariedade* do biografado é uma maneira de deixá-lo não ser confundido com um personagem de ficção.

Outro aspecto trata sobre o que ele chama de *fatalismo*: o biógrafo já sabe o destino do seu biografado, mas isso se apresenta para ele como uma dificuldade de o biógrafo ter acesso aos *insights* e percepções diretas do *self* (si mesmo) do biografado, fazendo o biógrafo aprisioná-lo a aspectos exteriores, conduzindo, assim, a narrativa a um desequilíbrio entre o exterior e o que é o *self*. “A obra (...) acaba se tornando mais importante (...) que o biografado”, tornando-o um “ser humano premeditado, controverso, “redondo” (...) parecido com os compósitos ficcionais” (p. 114).

Sob o risco de o personagem da biografia não ser confundido com um personagem de ficção, já que o leitor julgará a existência daquele como real, Vilas Boas



diz que, ao ler biografias, não se deveria ter a impressão de se estar diante de um personagem como na ficção romanesca, uma vez que o pacto com o leitor se baseia numa existência real.

Mesmo nos aspectos apontados por Vilas Boas, é possível perceber que algumas das dificuldades que se apresentam aos biógrafos de Clarice Lispector não funcionam como barreira para a construção *da personagem biográfica*. Ainda que Gotlib deixe em evidência que Clarice se ficcionalizou, isto é, tornou-se personagem de si mesma, ela não muda a forma do discurso para afastar sua biografada do referencial e deixá-la sem referências reais, a depender apenas da organização interna do discurso para ficar de pé.

Fora desse discurso, sobrevive *uma* Clarice Lispector, há uma visão unificadora do *eu* por meio do *habitus* social, conforme aponta Pierre Bourdieu (1996, p. 184) ao falar sobre a ilusão que a biografia cria ao tender à normalidade e estabelecer no nome próprio o dado linguístico para onde convergem os “rituais” sociais (exemplo, o nome de batismo primeiro de Clarice, Haia) que configuram o estabelecimento de uma identidade e, por isso, tem contornos jurídicos – por meio de referência à documentação civil.

Uma biografia é uma *representação* social, e o *habitus* opera no mercado editorial para a constituição dessa identidade. Apesar de essa posição poder ser questionada, uma vez que a identidade da autora proposta em suas biografias desliza por meio de várias representações que só são completadas quando uma teia ficcional entra para operar junto ao discurso referencial, a *grosso modo* não há, pelo menos bem acabado, uma personagem de ficção, mas uma personagem biográfica. Porém, vale lembrar que existe, por outro lado, mais uma forma de abordar a Clarice como personagem, seja a do texto biográfico ou ficcional, a partir da problemática que se levanta neste capítulo: como lidar com alguém que tem um referencial real, mas aparece numa representação biográfica ou ficcional? Essa pergunta retoma a feita ao final do primeiro capítulo (a Clarice das biografias seria um personagem, como a de um livro de ficção?).

O valor da ficção está não na pessoa que se está representando, tenha ela ou não existência real, mas no seu valor estético. Em outras palavras, a diferença entre literatura e real estaria na diferença de que o que há na literatura é ficção, e não mentira. E no texto literário, conforme diria Roland Barthes, há uma *realidade*, diferente do real (referencial); portanto, a Clarice representada nas biografias e na novela ou no conto seria tão ficcional quanto seus personagens.

Mas, se a própria representação de Lispector não permite sair dos limites característicos à biografia (documentar uma vida, preencher lacunas de forma imaginativa, como é de se esperar), conforme as características do personagem de ficção apontados por Antonio Candido, pode-se concluir então que a Clarice biográfica não adere características do personagem de ficção. Mas se se pensar na natureza construtiva das biografias, então se pode encarar que a hipótese dos biógrafos (a da escritora que se ficcionalizou) é que permite entender, senão uma personagem de ficção nas biografias, pelo menos uma espécie “laboratório” para que ficcionalistas possam, a partir dele, criar, de fato, uma personagem. É exatamente isso o que fazem Ana Miranda e Godofredo de Oliveira Neto, respectivamente, na novela *Clarice* ([1996]1999) e no conto *É duro como quebrar rochas* (2012). Miranda, ao reconhecer que misturou, em sua novela, fragmentos de vários textos literários e da biografia de Clarice para criar sua própria personagem, podendo fazer o que a biografia “proíbe” a seus biógrafos – ver Clarice por dentro – escreve primeiro captando o cotidiano da escritora, e depois seus pensamentos:

faz as compras da casa: arroz, óleo, sabão, café, pacotes de cigarro, doces para as crianças, papel para a máquina. Precisa chamar um bombeiro para consertar o encanamento, mas o telefone nunca dá sinal. Vai à cozinha ver se a comida está pronta, os meninos precisam ir para a escola na hora certa. O telefone toca, ela atende, é um convite para um chá de caridade. O correio traz cartas de leitores e livros, Clarice recebe muitos livros e muitas cartas. Às vezes três livros num só dia. A mão dói. As crianças estão atrasadas, Clarice as apressa. Prepara o lanche das crianças e fecha a porta depois que eles saem.

Ufa! [...] Vai para o quarto. Tem tempo para si mesma. Senta-se com a máquina no colo. Põe o papel no colo. Chora. (MIRANDA, 1999, p. 32)

Ou: “Clarice pensa: antes encontrasse a mim mesma dentro de mim. Não estou nem em mim nem fora de mim. Não estou em lugar nenhum. De onde sou? De onde vim?” (p. 57). E:

Clarice não tem lugar. Carlos tem Itabira. Rosa o sertão. Todo mundo tem um lugar. Clarice sofre por não ter um lugar. Sempre fala que é brasileira, que é pernambucana, que sua língua é a portuguesa e que antes não tivesse aprendido nenhuma outra (...). O lugar de Clarice a língua na qual ela escreve (...). (MIRANDA, 1999, p. 46)

Já em Godofredo Neto, no conto *É duro como quebrar rochas*, parece haver a coleção de palavras metáforas que lembram bastante quando delas fazia uso Clarice para expressar a experiência da escrita. O conto está publicado na coletânea *Clarice Lispector: personagens reescritos* (organizado por Mayara R. Guimarães e Luis Maffei). Essa obra representa o transbordamento de Clarice e seus personagens em circuito com a extratextualidade (reelaboração) que os desprende de seus “lugares originais” e os reconduz para novas experiências narrativas.

Segundo Yudith Rosenbaum, que prefacia o livro, “As narrativas publicadas (...) querem dizer o que ficou escondido nas entrelinhas do original” (p. 9). Além de a reescrita das personagens de Clarice requererem uma reformulação sobre a natureza da personagem de ficção que, em atendimento à coerência interna do texto, fica presa ao papel que desempenha na obra original, pede também uma ressignificação. No caso da Clarice de Godofredo Neto, que vem a ter sua construção feita tendo como referência o narrador Rodrigo S. M. de *A hora da estrela*, a concentração em menos de três páginas da narração do autora/personagem revela como o uso de metáforas difíceis, mas que cumpriam um efeito de estilo e sentido bastante peculiar, ornavam a obra de Clarice Lispector de uma novidade de construção do discurso.

A substituição do enredo pela reflexão do narrador provavam a profunda crise do ato da escrita e, sem poder sair dela pela tangente, ou seja, encontrando uma metáfora qualquer que fosse simples o bastante ao ponto de resolver a crise e levar o narrador a retomar um enredo, a escolha de múltiplas imagens metáforas que transmitissem a dificuldade do narrador o faziam levar ao esvaziamento da palavra dos seus significados, ao mudá-las de um lugar para outro, dando ao tom dele uma espécie de aspereza que paralisa as mãos do narrador de continuarem a escrever certo por linhas certas. Tudo é tortuoso para Rodrigo S.M.:

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 de imanência 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, 1996, p. 32)

No conto, o narrador reaproveita as nuances desse outro para falar que quebrar rochas é uma atividade cansativa, tediosa, dura, mas que ao final tem resultado

fascinante/faiscante. O título do conto é uma frase usada pelo narrador de *A hora da estrela* durante sua longa introdução até assumir, de vez, a verdade de sua personagem, Macabéa, a de que era incompetente para a vida, ou, em outras palavras, que seria uma personagem difícil de narrar/constituir porque não havia nada de atraente nela. “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espalhados” (Lispector, p. 39). Se Rodrigo S.M. não pretende “glamurizar” uma história com acessórios chamativos, ele só tem uma saída

Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa da originalidade. Assim é que experimentei contra meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (LISPECTOR, 1996, *A hora da estrela*, p. 33)

Por meio desse narrador Clarice expõe seus próprios procedimentos de escrita e composição, tão característicos nos últimos trabalhos (*Água viva*, *A hora da estrela*, *Um sopro de vida: pulsações*), interrompendo a narrativa para mergulhar nesse mundo dos bastidores da escrita, mostrando seus próprios impasses ao escrever a história de uma pessoa ficcional, sendo sincera com seu leitor ao ponto de demonstrar suas fraquezas e seus limites, que coisas pode fazer pela narrativa. Godofredo Neto aproveita essa abertura das cortinas de detrás da ficção de Lispector e a narradora do conto escreve:

Escrevendo não fujo da realidade, antes me aproximo dela pelo fantasmático. Fecundo a liberdade. Pelo menos tento. Mas não há escolha, não há essa liberdade, nem de tema, nem de ser eu mesmo, nem de ser o sujeito. Mito do herói, o criador de palavras alinhadas, prolixidade de sentido, sensoriais, padrasto impiedoso, assassino do real, demoníaco, esperança do leitor cúmplice, amantes incestuosos (...) a dor, o espasmo, o perdão que não logra se verbalizar. É duro como quebrar pedras. (NETO, 2012, p. 30)

Numa narrativa rápida e ininterrupta, a narradora do conto, que é a Clarice Lispector ela mesma revisitada, há uma procura por captar palavras que expressem a perturbadora experiência da escrita, que não se agarra a nenhuma das metáforas, antes perpassa por todas elas e, sem encontrar qualquer coisa que a defina, só diz o quanto o ato é trabalhoso, duro.

De certo modo, a possibilidade de construir personagens ficcionais a partir de personagens reais é uma prova de que a rasura do gênero biográfico é também um

sintoma que chegou à literatura. Taíse Possani (2009, p. 15) destaca que, se o gênero biográfico está se questionando, a literatura também o está, porque

passa por uma tensão entre criação e crítica com relação a si mesma. Nesse sentido, o que encontramos nos textos autoconscientes é um trabalho simultâneo com a teoria ficcional e sua prática, de modo que a primeira aparece através da segunda, na escrita ficcional. (POSSANI, 2009, p. 15)

Ela também destaca que “a utilização da temática histórica, ou melhor, a releitura da história em um movimento de criação e atualização também é característica crucial dessas narrativas a autorreflexão” (p. 15). Tanto a novela de Ana Miranda quanto o conto de Godofredo Neto são metaficcões biográficas. Quando a metaficção se encontra com o biografema, então se pode ver nascer, para Possani, a metaficção biográfica. Por esse motivo, o conceito de biografema de Barthes, já que configura uma nova maneira de escrever sobre si, pois pode inventar um *si*, pode ser relacionado/associado ao conceito de biografia.

É assim que, Em *Roland Barthes por Roland Barthes* ([1975] 2003), o semiólogo francês inicia sua “biografia” com a epígrafe: “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance” (p. 12). E, mais a frente, retoma um conceito já dito em *Sade, Fourier & Loyola*:

Chamo de anamnese a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haicai. O *biografema* (veja-se SFL, 13) nada mais é do que uma amnese fictícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo. (BARTHES, 2003, p. 126)

Biografema, como lembra Luciano Bedin da Costa (2011, p. 122), uma *amnese*, é colocar novamente uma memória como problema; é, diferente da biografia, propor uma organização outra. Costa também recorda que a concepção majoritária de biografia é minada pelo procedimento biografemático:

O biografema eclode na relação que estabelecemos com aquele sobre o qual escrevemos, é um teste-mundo do detalhe e do minúsculo que nos punge em livros, fotografias, manuscritos, entrevistas, documentos, etc. Ao invés daquilo que é exemplar, ilustrativo e explicativo, o biografema testemunha o traço insignificante produzido pelo que foge, por aquilo que é comum e ordinário numa vida. A

verdade ganha novos e imprecisos contornos – e seu próprio estilhaçamento é aqui sustentado como potência de vida. (COSTA, 2011, p. 12)

Enquanto a biografia geralmente opera sobre uma noção linear da vida do seu biografado, destacando os grandes acontecimentos como passagens para as transformações que forjam uma brilhante carreira rumo ao sucesso, levando, segundo Sérgio Vilas Boas (2008), o leitor a crer que é inevitável que o biografado alcance os louros da glória, colocando-o como um personagem em um jogo de cartas marcadas (p. 114), o biografema, como proposto por Barthes, permite um “mergulho” naquilo que escapa, e em vez de prender-se numa perspectiva linear dos acontecimentos, que Vilas Boas chama, acertadamente, de atitude *fatalista* para uma biografia, organiza a escrita de vida a partir do reconhecimento de que a realidade é fragmentária.

## 4 ENTRE A CRÔNICA, O CONTO, A NOVELA, O ROMANCE E A VIDA: O LABORATÓRIO FICCIONAL DE CLARICE LISPECTOR

Se for verdade que na sua obra Lispector escrevia-se, pode-se esperar que as diversas personagens femininas, ou mesmo as masculinas (pense-se no narrador Rodrigo S. M., de *A hora da estrela*, que não deixa de ser um personagem) são facetas da personalidade de Clarice Lispector pessoa, processadas na ficção pela escritora em formato de uma galeria de personagens onde ela vai se fragmentando. Mas é interessante destacar primeiramente textos onde isso fica evidente, como ocorre nas crônicas “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas” [1970] e “Mineirinho” [1962]; e no conto “Amor” [1960]. Ambos os textos são aqui emblemáticos porque revelam tanto uma vontade da escritora de não ser tachada como um mito como o seu próprio laboratório de escrita ficcional. Informações extratextos revelam isso.

Na primeira, “Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas”, Clarice declara de uma vez por todas: “não há simplesmente mistério que justifique mitos. Lamento muito” (p. 319). Ela esclarece o mito ao fazer uma resumida autobiografia, explicando não só as circunstâncias de seu nascimento como o de seu modo de falar, que não é devido ao sotaque, mas apenas erro de dicção.

Se numa crônica ela procura se desmistificar, na outra, sobre a morte de Mineirinho, famoso bandido do Rio de Janeiro morto pela polícia em inícios dos anos 60, *algo* fica evidente tanto na crônica quanto numa entrevista feita a Júlio Lerner em 1977, quando lembra o fato, dando um tom diferenciado em relação à notícia jornalística:

José Rosa de Miranda, o Mineirinho, foi encontrado morto, ontem na Estrada Grajaú-Jacarepaguá, no Rio, com 13 tiros de metralhadora em várias partes do corpo – três deles nas costas e quatro no pescoço – uma medalha de ouro de S. Jorge no peito e Cr\$ 3.112 nos bolsos, e sem os seus sapatos marca Sete Vidas, atirados a um canto. (CORREIO DA MANHÃ, 1º de maio de 1962)

Ou:

Suponho que é em mim, como um dos representantes de 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 traçar sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las. Fatos irreduzíveis, mas revolta irreduzível 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. (LISPECTOR, 1999, *Mineirinho*, p. 123)

Mineirinho, na *pena* de Clarice, ganha contornos de personagem. Ela irá relembrar a profundidade ante o espanto da tragédia que abre o cotidiano nas páginas de jornal (notícia policial) alguns anos depois numa entrevista onde as vozes da performance crônica e da narradora de ficção se confundem (confluem) com o sentimento do bandido, ante uma constatação catártica: eu era o Mineirinho. As reflexões sobre o direito de punir escrito pela jovem advogada parecem ecoar tanto na crônica quanto na entrevista, mas agora processadas pela metáfora dos treze tiros.

O artigo *Observações sobre o direito de punir* foi publicado em 1943 e, nele, Clarice observa que “Não há direito de punir. Há apenas poder de punir. O homem é punido pelo seu crime porque o Estado é mais forte que ele, a guerra, grande crime, não é punida porque se acima dum homem há homens acima dos homens nada mais há” (Lispector, 2005, p. 45).

A entrevista a Júlio Lerner deixa patente uma possibilidade de leitura, uma evidência: de que a forma como ela convertia pessoas em personagens se caracterizava por uma identificação, um colocar-se no lugar do outro, para lhe captar o íntimo mesmo nas situações mais inusitadas, como o momento da morte por punição de um bandido:

JÚLIO: Sobre esse seu trabalho em torno de *Mineirinho*, qual o enfoque você deu?

CLARICE: Eu não me lembro muito bem, já foi bastante tempo. Há qualquer coisa assim como: o primeiro tiro me espanta, o segundo tiro...não sei quê, o terceiro tiro, um coisa, o décimo segundo me atinge, o décimo terceiro sou eu [pausa]. Eu era, me transformei no Mineirinho, massacrado pela polícia. Qualquer que tivesse sido o crime dele uma bala bastava. O resto era vontade de matar...era prepotência. (LISPECTOR em entrevista, 1977; são nossas as observações entre colchetes a partir da audição da entrevista)

As crônicas de Clarice são para ela uma espécie de laboratório onde ela não só reflete o cotidiano, os acontecimentos, mas ensaia seus personagens, fixando, por exemplo, a morte de Mineirinho como um caso para a literatura também se debruçar.



Já o conto *Amor*, publicado na coleção de contos que compõem *Laços de família* (1960), cuja trama gira em torno do descortinar de uma verdade perdida no cotidiano porque “O mundo se tornava de nôvo [sic] um mal estar” (1970, p. 21) lança mão de duas situações diferentes que são mescladas para formar um novo sentido. De fato, dois elementos competem para a composição da história: há o cego e a goma – o chiclete. Ambos os elementos despontam em outros contextos, o que pode demonstrar como ela usava as informações para construí-los. Por exemplo, Gotlib (2011, p. 283) insinua que o cego de *Amor* pode ser visto a partir de um sujeito que seu amigo, o escritor Fernando Sabino, relata em uma carta escrita a ela de Nova York:

Ele (...) Não dizia nada e dizia tudo. (...) É cego dos dois olhos. Clarice, é alto, miserável e grandioso como um Cristo. Os que tiveram olhos para ver, viram. O testemunho dele valia mais que todas as novelas que penso em escrever. Porque ele se dá todo, dá tudo o que tem, sua cegueira e seu bastão, sua miséria e sua barba sua origem e sua dignidade pelo direito de homem que ele desconhece. (SABINO; LISPECTOR, *Cartas perto do coração*, 2001, p. 26)

Já a goma de mascar já fazia parte da infância de Clarice, e ela relembra as impressões do seu primeiro contato com o doce, na crônica *Medo da eternidade*, de 1970:

Jamais esquecerei o meu aflitivo e dramático contato com a eternidade.  
Quando eu era muito pequena ainda não tinha provado chicles e mesmo em Recife falava-se pouco deles (...)  
Afiml minha irmã juntou dinheiro, comprou e ao sairmos de casa para a escola ela me explicou:  
- Tome cuidado pra não perder, porque esta bala nunca se acaba, dura a vida inteira.  
- Como não acaba? – Parei um instante na rua, perplexa.  
- Não acaba nunca, e pronto.  
Eu estava boba, parecia-me ter sido transportada para o reino das histórias de príncipes e fadas. (LISPECTOR, 1999, p. 289, 290)

Apesar de a crônica ser de 1970 e o conto de 1960, dez anos de distância, na crônica ela está lembrando um fato da infância, já, então, aproveitado na ficção. Tanto na carta de Fernando Sabino quanto na crônica, o cotidiano é asperamente entrecortado pela súbita, instantânea imagem de alguma coisa ou de alguém, o que revela e desestabiliza a ordem do dia:

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para um homem parado no ponto. A diferença entre êle e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes...Um homem cego mascava chicletes. Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo os irmãos que viriam jantar – o coração batia violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. (LISPECTOR, 1970, p. 20)

A mesma impotência de Fernando Sabino ante o cego em Nova York é a mesma de Clarice pequena ante o chiclete (e sua eternidade) e é a mesma de Ana ante o cego mascando uma goma na escuridão. A partir desses primeiros exemplos, pode-se abordar como a Clarice Lispector pessoa se mascara por meio de sua obra. Mas resta, antes, dizer, teoricamente, de que se trata essa *máscara*, e como sua criação literária, que foi uma poética do abandono, encontra motivo exatamente numa escrita que, conforme pontua Lícia Manzo, caminhou para a afirmação de um eu.

Diana Klinger (2012) retoma muitas das problemáticas acerca da escrita de si, mostrando que os *Ensaio*s, de Montaigne, por exemplo, mostram “o direito de o sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados” (p. 26). Ela revisa as próprias conclusões de Lejeune, que sustentava a noção de *autoridade transcendente* do autor, a partir de sua leitura de Paul de Man (p. 40) e o “efeito de real” que é estudado por Arfuch na sociedade contemporânea que *fala de si* (p. 40). Como ela faz um estudo sobre o retorno do autor, ela encontra esse retorno desprovido de autoridade. Fazendo uma revisitação no conceito de romance autobiográfico, ela converte o problema apresentado por Lejeune acerca do gênero quando este se entrecruza com a autoficção: eles se distinguiriam pelo grau de ficcionalidade (p. 41), conforme ela relembra a partir de uma revisão de outros autores que avaliaram ambos os gêneros.

Para Klinger, “a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de *verdade* e de *sujeito*” (p. 42). Assim, a autoficção se apresenta como

uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta no lugar da fala (O que

é ser escritor? Como é o processo da escrita?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia e sim o mito do escritor (...). (KLINGER, 2012, p. 46)

A autoficção assume centralidade na argumentação de Klinger, que avança alguns passos das discussões entre referencial e ficcional no gênero biográfico e vai mais à frente à autoficção, para por em conta a natureza do gênero:

A autoficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma prévia ambivalência ao texto, permite pensar (...) a autoficção como uma *performance* do autor. (KLINGER, 2012, grifos da autora, p. 46)

A releitura do gênero levam Klinger a identificar o discurso da autoficção com o psicanalítico: “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma *ficção de si*.” (p. 47, grifos da autora). Assim, para ela, “uma única “verdade” possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra” (p. 47).

A interpretação proposta pela ensaísta se concentra, então, na figura desse autor/escritor, integrando o pessoal, o ficcional, o privado e o público sob uma escrita ampla:

tanto os textos ficcionais quanto da atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2012, p. 50)

As considerações de Klinger retomam o que era um problema para Lejeune: a necessidade de a autobiografia se apoiar em dois eixos. Um deles é o pacto autobiográfico. O outro, a correspondência entre autor, narrador e personagem. Para estabelecer legitimidade ao gênero em contraponto à autobiografia romanceada, por exemplo, Lejeune encontra uma “solução” no estudo dos pronomes pessoais propostos dentro do quadro da teoria da enunciação do linguista Émile Benveniste ([1970] 1989).

Se o linguista pensa que o pronome pessoal *eu* só tem referência na própria enunciação e que, sem esse dispositivo, se cada locutor dispusesse de um indicativo pessoal para expressar seu sentimento de subjetividade irreduzível tornaria a comunicação impossível, Lejeune chega a uma conclusão ligeiramente diferente (2008, p. 19); discordando desse ponto, há sim algo que pode, além do pronome pessoal, designar o enunciador. Esse dispositivo existe, é a categoria dos nomes próprios:

Benveniste tem razão de sublinhar a função econômica do “eu”: mas, ao esquecer de articulá-lo à categoria lexical dos nomes de pessoa, torna incompreensível o fato de cada um de nós, ao usar o “eu”, nem por isso se perde no anonimato e, ao se nomear, continua sendo capaz de enunciar o que tem de irreduzível. (LEJEUNE, 2008, p. 22)

Assim, Lejeune converte o problema da autobiografia, tirando-a do narrador para transferi-la para o nome próprio. O conceito de autor ganha a seguinte definição: é uma pessoa que escreve e publica. Também, mais tarde, ele pode tecer considerações acerca de romances autobiográficos ou gêneros afins (a distinção entre esses gêneros é tênue). No artigo “Autobiografia e ficção” ([2005] 2008, p. 108), Lejeune observa que uma postura menos “amistosa” deve-se à hostilidade e irritação em torno da autobiografia “autêntica” na França, vendo, por causa disso, escritores que acampam “ilegalmente” em seu território para brincar com a curiosidade e credulidade do leitor, mas batizando seus textos de “romance”. Essa zona mista, observa, é, de fato, propícia à criação. Ele parece fazer referência, mesmo que implicitamente, ao romance de Barthes (*Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975), lembrando que os escritores que frequentam e usufruem dos benefícios da autobiografia *dessa forma* são os mesmos que a renegam: “ninguém pense que eles a praticam!”, protesta, “Eles estão inteiramente no campo da arte!”. (p. 109).

Arfuch, porém, retoma as conclusões de Lejeune, como já foi visto, ao considerar que o “verdadeiro” problema para o tipo de definição de autobiografia que o teórico propõe é colocada em risco pelo caráter fugidivo do gênero em si. Klinger avança esse momento da discussão ao trilhar os apontamentos feitos por Arfuch em *O espaço biográfico* e escreve:

Da mesma forma que na *performance*, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela (...) aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. No texto de autoficção (...) quebra-se o caráter naturalizado

de autobiografia (a correspondência narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura em *processo de construção*. (KLINGER, 2012, p. 51)

As considerações de Klinger permitem enxergar a obra ficcional de Clarice Lispector – com especial atenção às obras *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida: pulsações* – como obras autoficcionais, já que há a recorrência de um narrador facilmente identificável com a autora, tanto em aspectos ligados à vida pessoal quanto ao processo de criação literária. Diante dessa possibilidade de leitura de sua obra como autoficção (termo que surgiu em 1977, ano de “finalização” de sua produção por força de sua morte), vale ressaltar que Clarice, contudo, não “fez” autoficção, pelo contrário, ela nega, em sua escrita, qualquer confusão no eu narrador com o eu Clarice, ao ponto de esse eu revelar sua intimidade, indicação que poderia proteger sua produção de uma aproximação com esse conceito, recente na literatura. Porém, ele pode dar conta de abordar textos anteriores ao uso do termo, onde acontecem fenômenos mais ou menos parecidos com a autoficção ou que sejam propriamente autoficção, como é o caso de Clarice. Ainda que não haja correspondência entre os nomes do autor, narrador e protagonista (uma das características mais recorrentes nos textos autoficcionais) nas obras finais de Clarice (*Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida: pulsações*), a autorreflexividade presente nelas permite a aproximação com o conceito.

Logo, a afirmação de alguns de seus biógrafos, a máscara dela em várias obras, parece encontrar adequada abordagem quando comparadas com o que Klinger analisa sobre a autoficção. Há, contudo, uma consideração a ser feita, antes de se avançar nesse sentido: por que não uma metaficção biográfica? Porque a metaficção biográfica se aplicaria mais propriamente quando *outra* pessoa inventa uma personagem de ficção para um conto ou novela, como se viu mais atrás nos casos de Ana Miranda e Godofredo Neto, cujas escritas se aproximam dessa abordagem. Já a autoficção permite-nos verificar as marcas deixadas pela própria Clarice Lispector, ora veladas, ora outras de forma mais visíveis em seus textos ficcionais. Aliás, vale ainda tecer algumas considerações sobre esse termo, cunhado por Serge Droubrovsky, por ocasião do romance *Fils* [1977] para definir a “ficção de acontecimentos e fatos absolutamente reais” (Doubrovsky *apud* André Bernardo, 2012, p. 41).

O surgimento do termo, ao que tudo indica, foi impulsionado a partir dos estudos iniciais de Philippe Lejeune. No seu *Pacto autobiográfico*, de 1975, ele analisa as várias possibilidades de autobiografia, apoiado na correspondência da identidade narrador-personagem principal, análise esta facilitada pelo desenho de um quadro referencial que procurava estabelecer as várias nuances que se formavam nessa escrita. Algumas páginas depois, ele desenha um segundo quadro. Este, para dar conta dos romances autobiográficos, isto é, onde há um pacto romanescos. Para cada quadrado desse quadro ele dava o nome de *casa*, e para cada caso (ou critério), o cruzamento entre nome do autor e do personagem, pacto autobiográfico ou romanescos produziria ou um romance ou uma autobiografia. Ele não considerava obras que pudessem ultrapassar essas linhas.

Quando revisa seu texto, ele nota uma casa cega. No *Pacto autobiográfico (Bis)* ([1986] 2008) Lejeune reconhece a indeterminação da quarta casa da segunda linha. Originalmente (isto é, na edição de 2008, traduzida por Jovina Noronha e Maria Inês Guedes) ela está vazia e preenchida com uma cor escura, supondo-se a não possibilidade de ser preenchida. O cruzamento entre os critérios que dão contorno a essa casa cega estabeleciam a combinação na vertical “nome do autor” com a horizontal “pacto romanescos”. “Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade...”, escreve Lejeune (p. 58). Essa ambiguidade era a consideração de que *um e outro ao mesmo tempo*, isto é, uma obra que preenchesse esses critérios, poderia não só acontecer como era prática comum! Lejeune, após considerar que o quadro dramatizava um problema, diz que tal ambiguidade deveria servir de inspiração. De fato, ele escreve que o quadro “teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (...), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanescos com o próprio nome” (p. 59).

Longe de agora desconsiderar o trabalho do professor e escritor, Lejeune percebe que com a autoficção “um fenômeno mais amplo” ocorre nos últimos 10 anos: “da “mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos” (p. 59). Doubrovsky mesmo escreve que, diferente da autobiografia, que tenta contar uma história de vida desde a origem, a autoficção permite “recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria ao romance” (Doubrovsky *apud* Bernardo, 2012, p. 41).

## 5 DO NARRADOR ONISCIENTE SELETIVO AO NARRADOR PROTAGONISTA

A solidão que acompanha o sucesso ou o empreendedorismo do narrador clariceano em sondar o interior da personagem, ou no caso do narrador protagonista em narrar seu próprio interior, demonstra, entre essas duas atitudes narrativas ou focos narrativos, isto é, do narrador onisciente (ou seletivo) dos primeiros romances ao narrador protagonista a partir de *A paixão segundo G.H.* [1964] – diferentes efeitos nas personagens quanto às suas crises.

Esse *primeiro* tipo narrador ou foco narrativo sobre a onisciência seletiva explicaria, para Lígia Chiappini M. Leite, como o olhar das personagens femininas clariceanas, em especial nos contos, repousa sobre as minúcias do cotidiano e, por trás, pela voz do autor, revela as condições sociais do discurso feminino, caracterizando o que Gilda de Mello e Souza expressaria por ocasião de sua crítica [1979] à *Perto do coração selvagem* [1943] como o olhar de míope (Leite, 2002, p. 55). Já o segundo tipo *narrador*, o narrador protagonista, é reflexivo e, por conseguinte, torna seu escrito autorreflexivo, autorreferencial, metaficcional.

Por isso, possibilidade de ler a obra ficcional (romances e novelas) clariceana em dois momentos supõe uma ruptura entre os primeiros livros e os últimos, demarcados pela mudança de foco narrativo. Entre outros efeitos, essa mudança supõe a entrada de uma autoficção não intencional, onde a redação em palimpsesto (de apagar dados pessoais) revela vestígios do autor. O auge desse movimento ocorreria em *Um sopro de vida: pulsações* [1978], onde, segundo João Cezar de C. Rocha (1999), Clarice, ao afastar-se de si e de seu estilo é transformada pelo contato com o personagem Ângela Pralini. “Esse gesto chegaria ao extremo, contudo, em *A hora da estrela* [1977]”.

Essa mudança atenua dentro do conjunto de sua obra essa crise que, agora, pertence ao narrador também. Ele não está mais distante. Apesar de *A paixão segundo G.H.* ter sido escrito quase ao mesmo tempo em que *A maçã no escuro* [1961], segundo concluíram seus biógrafos, esse romance representa uma espécie de nova temporada no estilo clariceano.

O característico narrador clariceano, para sondar a vida interior de seus personagens, usa o discurso indireto livre. É, na grande maioria das obras, pelo fluxo de

consciência que a voz do personagem aparece entre as observações do narrador. Joana, por exemplo, de *Perto do coração selvagem* ([1943] 1998), pela fala de outros personagens e a mistura de lembranças de quando criança órfã dos pais, vai refletindo sua trajetória de vida, conforme lhe sonda o narrador:

O fim da lucidez de Joana misturou-se ao navio torto sobre as ondas, movendo-se? Movendo-se. Bastava menear a cabeça para que as ondas a acompanhassem (...). Tudo lhe parecia às vezes precioso demais, impossível de ser tocado. E, às vezes, o que usavam como ar de respirar, era peso e morte para ela. Veja se compreende minha heroína, titia, escute. Ela é vaga e audaciosa. Ela ama, ela não é amada. Você terminaria notando-o como Lídia, outra mulher (...). No entanto o que há dentro de Joana é alguma coisa mais forte do que o amor que se dá e o que há dentro dela exige mais do que o amor recebe. Compreende, titia? (LISPECTOR, 1998, p.172)

Já o narrador de *O lustre* ([1946] 1999) percebe que a vida interior da protagonista, Virgínia, ganhava um propósito quando ela retornava do interior para a cidade, já no final da trama, na sua busca por uma existência menos vazia de sentido, de modo o deslocamento ser uma metáfora da sua própria inconstância:

Ela própria, contra si mesma, talvez tivesse concordado secretamente com o sacrifício de massa de sua vida, cumulando-se de mentiras, de falso amor, de ambições e prazeres (...). sentia-se plena e um pouco cansada, fumava, mas seus olhos brilhavam calmos e inexpressivos (...); agora era apenas uma mulher fraca e atenta, sim, iniciando ocultamente uma velhice que chamaria de maturidade. (LISPECTOR, 1999, p. 262)

Em *A cidade sitiada* ([1949] 1998) é o narrador que descreve as descobertas interiores de Lucrecia, e quando ela volta à sua terra e, depois de viúva e pronta para recomeçar um novo amor, retornando às suas atividades antes de casada, o narrador observa *de longe* os acontecimentos de dentro e de fora:

Chegara sem dúvida a certo ponto de glória.  
Também São Geraldo chegara a certo ponto, prestes a mudar de nome, diziam os jornais (...).  
Foi poucos dias depois que recebeu a carta da mãe chamando-a para a fazenda.  
(...) abandonaria a cidade mercantil que o desmesurado orgulho de seu destino erguera, com um aterro e um viaduto (...).



Quem sabe – como diria Lucrecia Neves – um dia S. Geraldo teria linhas de trem subterrâneas. Parecia ser este o único sonho para a cidade abandonada.

A viúva mal tinha tempo de arrumar a trouxa e escapar. (LISPECTOR, 1998, p. 190,191)

Assim o fizera também o narrador de Virgínia, ao narrar seu atropelamento, que fecha o livro *O lustre*: ele observa de longe o acontecimento, enquanto sonda o interior do personagem, misturando a voz do narrador com a do personagem, usando o exterior só como motivo para avaliar as impressões de Virgínia ao voltar para a cidade, de modo que só percebemos que ela fora atropelada quando estirada ao chão:

O primeiro acontecimento real, o único fato que serviria de começo à sua vida. Livre como jogar um cálice de cristal pela janela, o movimento irresistível que não se poderia mais conter (...). Névoas esgarçando e descobrindo formas firmes um som mudo rebentando da intimidade adivinhava das coisas o silêncio comprimindo partículas de terra em escuridão (...) o vento correndo alto adiante (...) o vento, o vento, ela que fora tão constante.

As pessoas então reuniram-se ao redor da mulher enquanto o carro fugia. (LISPECTOR, 1999, p. 268)

Já em *A maçã no escuro* ([1961] 1999) o protagonista é um estatístico que, para não ser descoberto, uma vez que fugia pelo suposto assassinato da esposa, disse ser engenheiro. É na sua discussão com Vitória, sua patroa, que ele vai se descobrindo na crise em que está (inocente ou culpado?) e, perto do fim do romance, uma advertência de Vitória para que Martin tomasse cuidado com a sobrinha dela, Ermelinda, que poderia se apaixonar pelo forasteiro, acaba desencadeando uma discussão sobre o dificultoso relacionamento entre empregado e patroa, entre a verdade e as aparências:

- Tudo em Ermelinda é por um fio, gritou-lhe como numa ordem final.

- E na senhora? indagou ele muito calmo.

(...) Não tolerava a ideia de que ele achasse óbvio que ela o amasse, sobretudo porque não era verdade, revoltou-se ela.

- Bem, vou indo, disse Martin.

Saiu e suas botas já começavam a fazer ruído oco na prancha da madeira.

- Espere, disse ela com voz áspera, não acabei de falar. (LISPECTOR, 1999, p. 254, 255).

Mas quando em *A paixão segundo G.H.* aparece a narradora protagonista, o foco narrativo muda. Com essa posição narrativa “desaparece a onisciência”, e o personagem “narra de um centro fixo, limitado às suas percepções, pensamentos e sentimentos”

(Ligia Chiappini M. Leite, 2002, p. 43). Os narradores dos primeiros romances (*Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*) funcionam como uma voz organizadora capaz de dar conta de narrar a crise das personagens. Porém, a aparição da narradora protagonista de *A paixão segundo G.H.* encena outra forma de crise porque ela reconhece em si sua desestruturação, sua impossibilidade de se manter “íntegra” no seu próprio espaço de fala.

Quando a narradora é uma escritora iniciante ou não, como em *Água viva* [1973], *A hora da estrela* [1977] e *Um sopro de vida: pulsações* [1978], a crise sugere uma espécie de “abandono” da personagem; melhor dizendo, abandono que opera sobre a impossibilidade de abarcar uma totalidade, por isso a narradora ou o narrador protagonista dessas obras expressa, a um só tempo, sua técnica de escrita e sua dificuldade em lidar com o discurso e a composição do personagem durante seu processo de criação, que resulta, no plano da obra escrita, o inacabado, onde o narrador não escondeu seus papéis, suas dúvidas e nem sequer reescreveu a narrativa apagando suas impressões digitais. Estamos, nesse caso, diante de um narrador protagonista que queria ser um narrador onisciente seletivo e não conseguiu.

Agora o narrador encarna na pele. Ele ouve, ele sugere, ele entra na crise. Por isso é diferente. Em *A paixão...* : G.H. está sozinha em seu apartamento, sem sua empregada. Ela narra a Deus? Ao leitor? A um amigo/amante? Sua dolorosa experiência, sem ter apoio em outra voz que fale por ela. Apesar de ter menos páginas, o romance inverte o inicial: de narrador distante que compreende, mas não é atingido pela crise da personagem, a um narrador que é personagem e que é atingido pela sua *própria* crise:

Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir. (LISPECTOR, 2009, p. 22)

G.H. é uma escultora. Loreley (*Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, 1969) é professora primária. Se naquele livro de 1969 o narrador em terceira pessoa retorna, parece ser uma pausa na experiência estética de *A paixão segundo G.H.* Mas assim que surgem os últimos trabalhos, o narrador em crise, o personagem também em

crise, o enredo praticamente inexistente e o gênero embaralhado da narrativa, ao ponto de em uma edição de *Água viva* a catalogação não a classificar como ‘romance’, mas apenas como ‘ficção brasileira’<sup>8</sup> – ocorre diferentemente com *Um sopro de vida: pulsações*, efetivamente classificado como ‘romance brasileiro’, já que é possível identificar contornos de uma personagem, Ângela Pralini.

A dificuldade em manejar com a linguagem e a falta de um enredo que torne a história mais fácil de ser conduzida deixam os personagens como Macabéa à mercê de um destino ameaçador (ou mais *livre* em outros casos), que findará quando o narrador não puder mais narrá-la. Esse caso vale para Macabéa: após morrer atropelada, mesmo que a visita à cartomante tivesse vaticinado um futuro conciliador e feliz, o narrador está pronto para terminar a história. Mesmo que essa conclusão pareça evidente, já que a heroína/protagonista da história já não vive, dentro do quadro da narrativa, para um narrador que apresentou profunda dificuldade em lidar com a personagem e com a linguagem, esse acontecimento é importante:

Macabéa me matou.  
Ela está enfim livre de si e de nós (...). Viver é luxo.  
Pronto. Passou.  
(...)  
Silêncio.  
E agora (...) só agora me lembrei que a gente morre. Mas – eu também?!  
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.  
Sim. (LISPECTOR, 1996, p. 112, *últimas palavras de Rodrigo S.M., observação nossa*)

De qualquer forma, o tipo de narrador protagonista clariceano revela o quão tênue são os limites entre autor *versus* narrador. Juciane Cavalheiro (2010), ao estudar as noções de autor em Mikhail Bakhtin e Émile Benveniste, mostra que, a partir de Bakhtin, a distinção entre as instâncias narrativas tem outras definições: o autor pessoa é “aquele que tem o dom da fala refratada, isto é, aquele que direciona as palavras para as vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma *voz segunda* – a do *autor criador*” (p. 78, *grifos da autora*). Essa voz segunda, responsável pela unidade do todo artístico, equivaleria à *função autor* de Foucault (Cavalheiro, 2009, p. 74, *grifos da autora*), que não remete a um indivíduo singular, mas a uma pluralidade de “eus”.

---

<sup>8</sup> Trata-se da catalogação da primeira edição da obra pela Rocco, de 1998. Em alguns artigos essa obra é identificada como novela.

Essas distinções explicam como a autora Clarice Lispector, cujas vozes dos narradores personagens e a dela própria se misturam nos últimos romances – aparece, no meio da narrativa, “cortando” a voz do narrador personagem, como ocorre em *A hora da estrela*:

Estou absolutamente cansado de literatura: só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. (LISPECTOR, 1996, p. 94)

Para Maurice Blanchot (1991, p. 225), essas interrupções do autor na narrativa encontram explicação no fato de o autor está ainda arraigado na vida. O “eu” da narrativa é um “signo vazio” - para usar uma expressão de Dany-Robert Dufour (2000, p. 74) e um conceito benvenistiano de pronomes pessoais ([1970] 1989, p. 85) - ocupado não só pelo narrador personagem, mas também por algum personagem ou pelo próprio autor, bastando fazer uso do pronome “eu”. Por estar “arraigado ainda na vida”, o autor “irrompe sem recato”<sup>9</sup>, e essa indiscrição desse “eu” compromete o centro da narrativa, que deveria resguardar a devida distância entre narrador, personagem e autor. Porém, para Blanchot isso não representa uma advertência contra o *autor*, antes mostra que narrar põe em jogo a descaracterização, a neutralização da identidade:

A ideia de personagem, como forma tradicional do romance, nada mais é do que um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Mais ainda, essa aparição do autor é o que dá acabamento ao narrador personagem, trazendo para dentro do enredo a verossimilhança de um trabalho ainda em confecção, como o é o de Rodrigo S.M.:

O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero – que os mortos me ajudem a suportar o quase insuportável, já que nada me valem os vivos. Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro [de Macabéa] com seu futuro namorado [Olímpico de Jesus]. É com humildade que contarei agora a história da

---

<sup>9</sup> “Arraigado aún en la vida” “irrompe sin recato” (Blanchot, 1991, p. 225).

história. Portanto, se me perguntarem como foi direi: não sei, perdi o encontro. (LISPECTOR, 1996, p. 64, 65)

A simples mudança da voz narrativa produziu tal impacto na interferência da autora sobre o texto que reconhecer uma escrita autorreflexiva é bem mais fácil do que poderia ter acontecido em obras anteriores. Carlos Mendes de Sousa (2012) mostra que a preocupação com o *escrever* nos textos da última fase já estava presente como uma preocupação obsessiva com a questão da *origem*, esta presente nas primeiras obras (Sousa, 2012, p. 146). A mudança da voz narrativa só permitiu que essa preocupação com ela (*A maçã no escuro* seria, para Sousa, uma revisão do gênesis bíblico) avultasse, aparecesse em primeiro plano. Assim, a origem de cada romance/novela, como ocorre aos três aqui em destaque, é mostrado no ato mesmo do acontecimento, nos bastidores, semelhante à narrativa bíblica de origem do universo. Mas em vez do “disse” há o “escrevo” como inauguração de uma apoteose caótica – e não ordenadora, como no relato mosaico – da criação literária: “escrevo tosco e sem ordem” (Lispector, *Água viva*, 1998, p. 10); “estou escrevendo na hora mesmo em que sou lido” (Lispector, *A hora da estrela*, 1996, p. 32); “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras?” (Lispector, *Um sopro de vida: pulsações*, 1999, p. 14).

A identidade do narrador e da autora são, por causa dessa revelação, misturadas, apesar do esforço dela em não permitir-se aparecer na obra. Mas o esforço contra a autobiografia se mostram “em vão”. Quem lê as biografias de Clarice Lispector e lê *Um sopro de vida: pulsações*, por exemplo, encontra Clarice.

## 6 A POÉTICA DO ABANDONO

Nos seus trabalhos finais, o projeto da escritora Clarice amadurece muito: seu estilo, que não se prende a enredo – aliás, só dois de seus romances tem *exatamente* um enredo – era já uma noção que desde muito jovem ela tinha, quando, ao querer se tornar escritora, ela abandona o tradicional enredo, conforme explica Teresa Montero: “Clarice não alterava seu modo de escrever. Continuava enviando seus textos mesmo sabendo que os publicados diziam sempre o *Era uma vez, e isso e aquilo...*” (1999, p. 43, *grifos da autora*). Depois se percebe um abandono da personagem. Em *A hora da estrela* Rodrigo S.M. demora muitas páginas estruturando sua personagem e falando sobre sua crise para escrever e a dificuldade não termina:

Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. (...) Vou agora começar pelo meio dizendo que -  
- que ela era incompetente. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (LISPECTOR, 1996, p. 45)

E, finalmente, pode-se perceber um abandono ao gênero. Nesse sentido, o próprio gênero romance, com suas características mais básicas, como narrador, personagem, enredo, espaço e tempo, com distinção entre autor-pessoa e narrador são deixados progressivamente de lado à medida que de um romance a outro a autora Clarice Lispector parece se tornar cada vez menos preocupada com essas posições formais.

A personagem sem nome de *Água viva* ([1973] 1998) é narradora em primeira pessoa e parece passar pelo mesmo tipo de percepção de G.H., a diferença é que ela não está num transe negativo por se encontrar com “a coisa”, o antes, o ancestral, como quando aquela esmaga uma barata contra a porta de um armário.

A narradora dirige-se a um homem a quem ama e a quem narra a descoberta do *it*. O *é* das coisas – o atrás do pensamento é o transe da personagem. É um livro que não tem enredo, mas impressões. Assim, a narrativa da história é cercada dessas impressões e de vários exemplos onde a narradora encontra-se com o *it*. Mesmo quando ela injeta

uma pequena história, essa se aproxima das suas observações – a flor, o tajá, a tartaruga, a ancestralidade dos animais – tudo explica e está no *it*.

Ao narrar nessa direção, a narradora personagem esvazia sua voz de enredo – não há direção a seguir, a não ser a que o pensamento persegue, e nem sequer há outros personagens (a não ser o tu a quem ela se dirige), é antes um laboratório de escrita em que a narradora é surpreendida antes mesmo de iniciar o ato de escrita, onde o antes é exatamente o “já acontece”. Assim o leitor é colocado não na intimidade do bastidor da criadora, mas na própria ancestralidade da escrita, das coisas, onde se encontra o Deus.

A personagem escreve como quem faz sinfonia ou pinta. Na verdade é uma pintora que se inicia na arte da escrita<sup>10</sup> e, por isso, também experimenta a escrita como quem experimenta cores para pintar um quadro, e o faz de forma artesanal, dialogando a matéria-prima das palavras. É uma das ficções mais autobiográficas de Lispector<sup>11</sup> – em um ponto e outro salta a autora em meio às impressões da narradora.

De que maneira ocorre o abandono da personagem? Ela não está em função do enredo. A história é sem enredo, e a explicação da narradora é porque ela é assim também na pintura: “escrevo tosco e sem ordem” (p. 10). A personagem não “atua”, pensa e passeia pelos seus pensamentos. Ela é uma escritora iniciante escrevendo uma espécie de diário de impressões acerca de sua incursão no mundo ficcional. Ela é uma duplicação da autora. Uma reelaboração.

Ela, como a autora, abandona também o gênero: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro” (p. 13). Na vida profissional, a autora, em 1971, pensava seriamente em abandonar a escrita de romances, conforme escreve numa crônica: Acho que livros não pretendo mais escrever. Só vou escrever para este jornal” (“Ao correr da máquina”, 1999, p. 341). Quarenta e dois dias depois, em 29 de maio, a autora iria reavaliar seu desejo de abandonar a literatura convencional: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é uma crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero.

---

<sup>10</sup> De modo inverso, entre 1973 e 1977 Clarice Lispector pintou cerca de 25 quadros, hoje depositados na Fundação Casa de Rui Barbosa ou em acervos particulares, cuja recepção é feita no estudo *Retratos em Clarice Lispector* de Ricardo Iannace (2009).

<sup>11</sup> Alexandrino E. Severino (1989) chama a atenção de que *Água viva* é apenas a versão final do que teria sido *Objeto gritante* ou *Atrás do pensamento*. Segundo ele, o original tinha cerca de 150 páginas, mas com muitas referências autobiográficas. Algumas mudanças feitas por Lispector, como cortar essas referências e transformar a escritora em pintora que se iniciava como escritora, resultaram na versão mais depurada do livro *Água viva*.

Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério” (“Máquina escrevendo”, 1999, p. 347).

Retornando à narradora de *Água viva*, ela é tomada pela maravilha da escrita, para e volta algumas vezes à folha em branco para continuar: “Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto. Voltei. Fui existindo. Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço” (p. 34). De repente, quando se parece “esquecer” por um instante da pessoa autoral, ela despona: “É preciso coragem para escrever o que me vem: nunca se sabe o que pode vir e assustar. O monstro sagrado morreu. Em seu lugar nasceu uma menina órfã de mãe.” (p. 85).

Essa poética do abandono de certos aspectos formais já é percebida por Antonio Candido em 1943 no ensaio *No raiar de Clarice Lispector*, ao falar sobre a narrativa de *Perto do coração selvagem*:

parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas intemporais encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele [*sic*] num ritmo caprichoso de duração interior. (CANDIDO, 1970, p. 129)

Benedito Nunes vai relacionar essa atmosfera das obras da escritora ao “contexto da filosofia da existência (...) [que] tratam de problemas, como a angústia, o Nada, o fracasso, a linguagem, a comunicação das consciências” (Nunes, 1966, p. 15). Essas características apontam para uma narrativa que se esvazia de enredo, que mergulha no personagem e, quando necessário, abre mão de certas estabilidades do gênero para tratar de lidar com a crise que se instala no ato de narrar. Especificamente, dos romances aqui abordados, o atenuar de uma nova maneira de conviver com esse *existencialismo* acontece de forma diversa com o que fora em *A paixão segundo G.H.* Se nesse romance a narradora personagem fala uma linguagem que vai baixar até a linguagem do inumano, para tratar de sua experiência mítica, de onde a crise se mostra, nos romances que se seguem – com exceção de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – essa crise se transfere para os bastidores da escrita, para onde a narradora leva seu leitor. Lá, ela, narradora, e a outra, a autora, estão próximas e podem confundir suas vozes.

Essa presença da autora aparece como intromissão em algumas partes de *A hora da estrela* [1977], como bem assinala Moser (p. 641), quando Glória, colega de quarto de Macabéa, sugere a ela que visite uma cartomante:



Estou absolutamente cansado de literatura: só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua. (LISPECTOR, 1996, p. 94)

Esse cansaço Lispector já havia declarado em outras ocasiões<sup>12</sup>. Nessa novela, o abandono do enredo não acontece exatamente – há um enredo, que pode ser resumido no título principal, para onde corre toda a trama: a hora da estrela é a hora da morte da protagonista Macabéa. É a finalização da narrativa. Mesmo assim, o abandono da personagem se dá não porque não houvesse sido narrada, mas esse abandono se refere a uma forma particular de abandono aqui usada: desprotegida de seu narrador, Macabéa vive sozinha seu drama. Não parece haver por parte de Rodrigo S.M. empatia para com ela. Ela não está à mercê do destino somente porque é nordestina, pobre, não sabe como se expressar e é de aparência desagradável – mas também porque o narrador não se identifica com ela, apesar de dela se apiedar. De certo modo, sua esperança (já frustrada) era a de que o vaticínio da cartomante lhe desse um destino mais feliz: “Macabéa separou um monte [de cartas de tarô] com a mão trêmula: pela primeira vez ia ter destino” (p. 100).

O abandono ao gênero se dá não necessariamente porque não seja novela, mas porque é uma *metanovela*. Com isso, o narrador Rodrigo S.M. interrompe o fluxo da narrativa diversas vezes para dialogar com o leitor. Ele em nenhum momento consegue se esconder por trás de uma voz impessoal. Finalmente, essa mesma poética do abandono encontra seu momento mais bem acabado em *Um sopro de vida: pulsações* ([1978] 1999). O narrador da história cria, ante os olhos do leitor, a personagem Ângela Pralini, que vai ganhando vida própria e compartilha as tensões sobre a vida e a criação. Mais uma vez, a autora Clarice Lispector vai emergir dessa trama.

O narrador diz: “Eu escrevo como se fosse salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (p. 13). O abandono ao enredo se dá pelo fato de não haver uma história a ser contada. O que se tem são reflexões do narrador ao criar sua personagem e a personagem a descobrir sua *materialidade*. O abandono ao personagem se dá pelo fato de Ângela Pralini, mesmo tutelada pela voz do narrador, ser deixada “sozinha” a descobrir os contornos de sua interioridade. Ele é apenas um tipo

---

<sup>12</sup> “Preciso trabalhar muito para ter as coisas de que preciso. Acho que livros não pretendo nunca mais escrever. Só vou escrever para este jornal” (Lispector, “Ao correr da máquina”, [1971] 1999, p. 341).

de “guia” que, enquanto vai dando a ela certos acabamentos, permite que ela mesma se dê conta de como eles a formatam como personagem/personalidade. Isso remete ao abandono ao gênero no momento mesmo em que a cortina que separava narrador onisciente e personagem é desfeita por iniciativa do primeiro, de modo que este é um romance sem romance.

O narrador revela: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona” (p. 14). O desenrolar desse diálogo consigo prossegue: “Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum” (p. 17). E complementa algumas páginas depois:

O resultado disso é que vou ter que criar uma personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. Porque sozinho eu não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. (LISPECTOR, 1996, p. 19)

O narrador, antes de prosseguir, não pode deixar de fazer uma ressalva:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem eu sou. Eu sou vós mesmos. (LISPECTOR, 1996, p. 20)

O narrador explica como Ângela nasceu: “Tive um sonho inexplicável: sonhei que brincava com meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não era eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela (p. 27). E agora Ângela é: “consigo ver, embora mal e mal, Ângela de pé junto a mim. Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada” (p. 29). A aparição quase fantasmagórica da personagem vai ganhando contornos, corpo, à medida que o narrador fala quem ela é.

Chega o momento em que ele separa sua voz da dela:

Ângela – Viver me deixa trêmula.  
Autor – A mim também a vida me faz estremecer.  
Ângela – Estou ansiosa e aflita.

Autor – Vejo que Ângela não sabe como começar. Nascer é difícil. Aconselho-a a falar mais facilmente sobre fatos? Vou começar a ensiná-la pelo meio (...).  
Ângela - ... e me indago a mim mesma se estou perto de morrer. Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus. (LISPECTOR, 1999, p. 36)

Em outros os diálogos de Ângela relembram intimidades da autora Clarice:

Ângela – eu faço perguntas por nervosismo. Consternada. E os tornozelos? São muito importantes?  
Nenhuma resposta ouço à minha pergunta. Que Deus proteja meus tornozelos. São lugares essenciais para mim.  
Nunca dei certo escrevendo. Os outros são intelectuais e eu mal sei pronunciar meu lindo nome: Ângela Pralini. Uma Ângela Pralini? a infeliz, a que já sofreu muito. Sou como estrangeiro em qualquer parte do mundo. Eu sou do nunca. (LISPECTOR, 1996, p. 57)

Assim como Ângela, a Clarice Lispector ensaísta, por exemplo, ao ser convidada a falar sobre a literatura de vanguarda no Brasil, dizia “não ter tendência para a erudição e para o paciente trabalho da análise e da observação específica” (Lispector, 2005, p. 96). “Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual”, conclui a autora, no texto lido numa palestra proferida em 1963 na Universidade do Texas. Também como Pralini, Clarice era estrangeira em qualquer parte do mundo, como relata em carta escrita às irmãs, de Berna, em maio de 1946: “É engraçado que pensando bem não há um *verdadeiro* lugar para se viver. Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes” (Lispector, 2002, p. 80).

A poética do abandono em Clarice Lispector - do personagem, do enredo, do gênero - é o caminho em direção aos limites da literatura. O “fim” da literatura não é uma trajetória dela em direção a sua própria corrosão, mas antes seu encontro, na fronteira a que esse “fim” leva, com outros gêneros e procedimentos narrativos. Com a autobiografia (desse encontro descola-se a autoficção). Com o ensaio/análise/teoria literária (desse encontro nasce a metaficção). Mais: para Silviano Santiago (1997), a escrita de Clarice, ao desligar-se da tradição oitocentista de se escrever sob o signo do realismo, abandona o tempo tradicional a ele ligado, para valorizar uma experiência de evolução não linear no romance. É, reitera Santiago, uma (boa) literatura feita de sensações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As poéticas do abandono aparecem formadas, de forma mais expressiva, nas três últimas obras da escritora. Elas mostram que Clarice “perdeu” a noção e o controle de seus personagens e de sua personagem, Clarice Lispector, cuja criação não foi só “culpa” dela. Transformou-se em uma personagem escrita a várias mãos: Clarice pessoa se tornou Clarice Lispector de papel.

O arquivo clariceano foi “remexido” por causa do renovado interesse acerca de sua vida e obra. O arquivo pessoal/literário clariceano tem sido assim reinterpretado à luz da metaficção biográfica e da biografia como gênero híbrido entre realidade e ficção. Dentro desse contexto, alguns textos se tornaram esclarecedores ao iluminar uma teia textual de diálogos onde aparece também um exercício de autoficção.

Essa possibilidade aparece graças aos gêneros onde Lispector cultivou a escrita: o romance, por ser gênero rebelde, permitiu-lhe ultrapassar as convenções de narrador, personagem, tempo e espaço ao problematizar personagens em crise e, mais tarde, os próprios narradores. Na novela não foi diferente: com ação concentrada em menos páginas ela usou da mesma atmosfera para armar sua escrita. Nas crônicas havia a mescla de um exercício pessoal ou laboratorial da construção de um personagem ou trama que se completava, às vezes, num conto, como ocorre em “Amor”, mas não pôde haver o mesmo destino de se “novelizar” ou “romancear” o personagem verdadeiro Mineirinho, e mesmo assim ele continuava a perseguir a autora. Ela teria tido tempo de dele escrever uma ficção?

A mudança de uma forma de tratar certos temas quando o narrador é “distante” da crise do personagem só persiste até *Uma aprendizagem*, mas em *A paixão segundo G.H.* o aparecimento da primeira pessoa sintoniza que a autora está prestes a escrever com essa voz narrativa daí em diante. A possível explicação se encontra na personalidade que a escrita das crônicas lhe obriga a encarar. Os romances que se seguem são bem mais facilmente encaráveis como autoficionais que os anteriores, já que a primeira pessoa facilita à autora se intrometer no discurso do narrador.

As várias biografias que dela já se fizeram atualizaram o mito que a rondam. Mesmo quando reconhecida por seu trabalho, se isolava da fama que poderia tirar sua privacidade, mas não se sentia bem quando se fazia um grande silêncio em torno de um

romance recém-publicado, porque a crítica não conseguia achar “sentido” ali. Ao final da vida não queria ser o “monstro sagrado” da literatura, paradoxalmente isso também a isolava dos amigos e da vida. Era apenas uma dona de casa separada que precisava de renda para sobreviver e criar dois filhos, e por isso decidiu escrever crônicas para jornal, ser entrevistadora, mas não se permitia que a literatura lhe roubasse o ser mãe. E nas horas vagas pintava quadros. Queria ser vista com simplicidade, mas a atitude reservada e a pouca exposição pública dela a tornavam mais misteriosa.

Os biógrafos não intencionavam apagar qualquer dessas facetas, apresentavam-nas todas, queriam entender também a personalidade da escritora. A autoficção a levou a se ficcionalizar a partir das representações que ela mesmo se fazia, talvez sem querer ou negava isso por falsa modéstia, mas o fato é que isso impulsionou a metaficção biográfica que, efetivamente, seria a via por que Ana Miranda e Godofredo Neto a transformariam, de vez, em personagem, talvez concluindo a trajetória iniciada nos textos. A ficção biográfica e a criação literária se entrelaçam nessa perspectiva porque, de um lado, o reconhecimento do hibridismo do gênero, que tentou captar uma Clarice Lispector próxima do que ela fora, encontra espaços vazios que a imaginação do biógrafo vem preencher. Do outro, a franca abertura que ela se permitiu ao revelar por meio de seus narradores seu processo de escrita só consumou cada vez mais a mistura entre real e ficcional e diminuiu a distância entre ela, os narradores e os personagens. Flagramos a autora nos bastidores de sua escrita, sem o domínio de tudo e, curiosamente, essa sinceridade só reforçou a fragilidade e a força dela, tanto na escrita quanto na representação que dela se tem.

O laboratório ficcional clariceano é formado por textos que são uma interpretação de um texto arcôntico (o esboço de Olga Borelli, por exemplo) ou o manuseio direto de arquivos (como partes dos trabalhos de seus biógrafos que foram até o *lugar* onde aqueles estavam), que podem ficar sob a ameaça de se desfazerem e, por causa dessa possibilidade de desaparecimento são constantemente reinterpretados. Esses textos que se tecem sobre textos de um arquivo, paradoxalmente, nos deixam distantes de um arquivo primário, mas diante de um arquivo que é uma duplicação, uma ficção do primeiro: a Clarice Lispector personagem surge daí porque em cada texto há uma representação sua. De uma escala a outra, quanto mais perto do arquivo primário, mas perto estamos da história de vida. E quanto mais distante dele, com mais clareza visualizamos as teias ficcionais que formam essa história de vida. Quem não a viu agora a vê ficcionalizada.

Assim como o Sr. José, de *Todos os nomes*, um dia, por acaso, puxamos um livro de Clarice Lispector, mas ela já estava transformada em personagem. Restava-nos percorrer os corredores onde todas as Clarices estavam. Deparamo-nos com a Clarice de Ana Miranda. Deparamo-nos com a Clarice de Godofredo Neto. E com as de Perez, Borelli, Gotlib, Montero, Moser e Freixas. Desse laboratório ficcional podem ser, agora, descoladas várias figuras, para dar continuidade à galeria de representações da personagem Clarice Lispector. Assim, a metaficção biográfica entra em campo justamente para misturar os jogadores dos dois times (os da defesa da autobiografia e os da literatura autorreflexiva), e esse jogo – de identidade – no fim das contas, não pretende chutar (lançar) a bola (o texto) para um ponto fixo. O que importa não é o resultado final (quem está certo ou quem vai ganhar a partida), mas o próprio jogo em si.

# **PARTE 2**

## APRESENTAÇÃO AO CONTO

O trabalho de desconstrução e reconstrução ficcional que aparece nas recentes obras *Clarice* (1996), de Ana Miranda, e *Clarice Lispector: Personagens reescritos* (2012), organizado por Mayara R. Guimarães e Luis Maffei, faz aproximar uma personagem, Clarice, menos mitificada por um lado, e personagens (Macabéa) que ganham novos contornos – alguns inclusive passam de “coadjuvantes” para protagonistas – por outro (o cego do conto *Amor*).

Ana Miranda, reconhecida por ficcionalizar a vida de autores da literatura brasileira, como é o caso de Gregório de Matos em *Boca do inferno* (1989), Augusto dos Anjos em *A última quimera* (1995) e Gonçalves Dias em *Dias & Dias* (2002) cria uma novela e adota o episódico e o insignificante, o cotidiano, para retratar Clarice:

O que come uma família composta de uma mulher, dois meninos, um cão, uma empregada, num apartamento escuro no Leme? Uma mulher judia. Come pão trançado aos sábados? Carne kosher? Não. Come queijo, canjica, sopa de ervilhas, sardinha, carne, sal, pimenta. Ovos com bacon. Mas as comidas que Clarice mais gosta são as pernambucanas. (MIRANDA, 1999, p. 43)

A Clarice de Ana Miranda tanto integra a galeria de personagens históricos de Miranda quanto sua “aparição” propõe uma leitura diferenciada da escritora, tornada personagem a partir da metaficção biográfica. Retratada no ambiente carioca, Miranda avança à proposta inicial da Funart de falar sobre escritores que viveram no Rio de Janeiro por reconhecer em sua Clarice uma cidadã de muitas cidades, da qual o Rio é só um ponto de partida. Táiße Possani (2009) explica em detalhes como se teria dado esse processo:

Ana Miranda (...) relaciona-se, em sua obra de ficção *Clarice*, com as diversas informações da vida de Clarice Lispector, seus textos ficcionais e com o próprio livro de Nadia Battella Gotlib, o qual buscara somente depois de ter lido a obra completa de Lispector, “para fazer uma leitura com pureza e sem interferências”. Foi com o livro pronto que leu a biografia de Gotlib, complementando seu conhecimento sobre Clarice Lispector, conforme comenta: “vi fotos, e percebi, a Clarice de sandália e casaco de pele, isso era eu...”. Assim, Ana Miranda possivelmente tenha utilizado os dados



biográficos, as fotos e os registros que aparecem descritos em sua narrativa, tudo a fim de criar a partir de seu contato com os textos, de sua leitura e de seu discurso leitor, uma Clarice própria, traduzida pela mescla de rastros do ser empírico, chamado Clarice Lispector e pelas inúmeras personagens que habitaram o interior de Clarice enquanto escritora, que muitas vezes se projeta em sua ficção, como sugere Gotlib, ao mencionar o real e o imaginário. (POSSANI, p. 47, 48).

Já o trabalho *Clarice Lispector: personagens reescritos* (2012) é uma experiência construída a várias mãos para reescrever seus personagens em circuito com a extratextualidade (reelaboração) que os desprende de seus “lugares originais” e os reconduz para novas experiências narrativas, pondo em relevo a perspectiva de um arquivo que está se metafictionalizando. Mas vale lembrar, alguns textos de Lispector podem se tornar esclarecedores ao iluminar uma textualidade de diálogos onde aparece a Clarice contista que, depois, faz confluír a escrita para um projeto mais ampliado, o de um romance, por exemplo, como ocorre no conto *A partida do trem*, onde Clarice Lispector apresenta uma personagem, Angela Pralini, que depois aparecerá com um acento no *a* e como um alter-ego do autor/narrador do livro póstumo *Um sopro de vida: pulsações*, de 1978.

Dentro desse conto, em que Pralini está fugindo de trem de seu marido e está diante de uma simpática senhora, ela lembra, ao olhá-la, de uma certa Clarice que escreveu sobre uma certa senhora apaixonada por Roberto Carlos. A Clarice é a própria autora, e a certa senhora é a Sr. Jorge B. Xavier do conto imediatamente anterior a *A partida do trem*, ou seja, o conto *A procura de uma dignidade*, no livro *Onde estivestes de noite* [1974]: “A velhinha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos” (Lispector, 1999, p. 32). Essa intratextualidade que a autora promove entre suas obras não era motivada só pelo estilo mais leve que sua experiência como colunista e cronista lhe dera. Segundo Bertha Waldman, “Alguns contos (...) foram extraídos de romances e submetidos a ligeiras modificações, procedimentos que indiciam a urgência que a autora tinha de escrever para garantir sua sobrevivência” (Waldman, 1999, sem paginação).

Sabe-se que no caso da Ângela Pralini de *Um sopro de vida: pulsações*, deu-se o inverso: ela saiu do conto e nasceu no romance. Além disso, outro dado é importante ao se falar dessa repetição que se dá em Lispector: a confusão entre narrador e autor. São essas características que permitem a reescrita de seus personagens, já que seus narradores revelam seu processo de criação – iguais aos da autora.

A Angela Pralini – do conto – será reescrita por Mayara R. Guimarães em *Da janela do trem* e nada impede que a personagem cite sua criadora:

Teve vontade de escrever aquelas palavras para Eduardo, lembrando da janela de sua casa. Aliás, em todas as suas casas, sempre fotografava a janela, como se o olho da câmera fosse o próprio olho da janela. Vai ver que dizer isso a Eduardo veio da leitura das cartas da Clarice e do Sabino (de uma certa escritora para um certo amigo sobre o selvagem coração da vida). (GUIMARÃES, 2012, p. 77).

Em *A hora da estrela* a escritora apresenta ao seu leitor um narrador hesitante (Rodrigo S.M.) que, só depois de algumas boas páginas, inicia propriamente o enredo: “Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois a história é quase nada” (p. 45). A história de Macabéa é o desafio de escrever sobre uma personagem que não sabe manejar com a linguagem. A metaestrutura que reflete seu próprio fazer narrativo enquanto narra, apresentando a personagem principal e tentando “salvá-la” pela escrita, torna esse romance, que tem treze títulos, como alegoria do drama do ser e da linguagem.

Se Macabéa pouco maneja a palavra em *A hora da estrela*, na *Macabéa, Flor do Mulungu*, conto de Conceição Evaristo, ela tem sua “chance”: a contista retorna à biografia da personagem que o narrador anterior não dissera, reflete teoricamente, num formato entre o conto e o ensaio, as várias interpretações sobre a personagem Macabéa, até encontrar a “pessoa” que está além da teoria sobre ela, retirando-a novamente, estrela, da Clarice, para reencontrá-la não mais incompetente para a vida, como diz Rodrigo S.M., antes,

Das competências não anunciadas de Macabéa, Flor do Mulungu, além de ótima cerzideira, a moça tinha o ofício de parteira. Quem via os seus morosos dedos tropeçando nas teclas da máquina de datilografia não concebia, para suas mãos, o dom de amparar a vida em sua chegada ao mundo. (EVARISTO, 2012, p. 17)

A contista encontra Macabéa morrendo e, identificando-se com ela ao relembrar Flaubert – “Macabéa, a Flor do Mulungu, sou eu” (p. 16) –, revela-lhe aspectos esfumados pelo primeiro narrador, reconhecendo sem o receio dele a grandiosidade modesta da menina que se tornou parteira e depois estrela. Se no conto e no romance Macabéa morre, em *A redenção*, escrito por Vera Duarte, Macabéa sobrevive ao

atropelamento e a narradora não só conta a vida de Djosinha, o culpado pelo atropelamento, quanto o processo parado na justiça pelo atropelamento e o coma que Macabéa sofre até que, recuperada, fique com o estrangeiro, e possa haver o fim anunciado em *A hora da estrela* pela cartomante que, contudo, naquele não se realiza:

Quando pôde ir ao tribunal depor, Macabéa garantiu que ela é que se tinha atirado na frente do carro em momento de fracasso e desespero. Garantiu assim não só a inocência de Djosinha como, sobretudo, o seu eterno reconhecimento (...) Macabéa aceitou o amor de Djosinha e foi-lhe devotada (DUARTE, 2012, p. 117).

Macabéa não só ganha voz, como muda, mudança essa que, apenas ensaiada, não acontece no romance porque ela não sabia lidar com a linguagem. O fim menos trágico e mais nos moldes felicitários em que o terceiro conto reconduz a personagem Macabéa, além de dar uma “biografia” ao gringo que a atropela em *A hora da estrela*, deixa claro, sobretudo, que as personagens de Clarice já não pertencem à escritora que os criou. Quando toda a sua obra em movimento é considerada como arquivo, ela possibilita essa revisitação que tira de lá não só aspectos autoficcionais que Lispector teria deixado escapar quanto retiram de lá também os personagens, para novas experiências narrativas onde eles são reconstituídos, como o flagrante de uma composição dos bastidores da criação que, tendo deixado rastros no próprio texto original (em *A hora da estrela* Rodrigo S.M. não cansa de refletir os modos como compõe sua personagem) permitem retirá-los de lá e leva-los embora.

Até o cego do conto *Amor* reaparece, reescrito no conto *O chamado do cego*, por Silviano Santiago. Nele, descobre-se o cotidiano e como ele adquiriu o hábito de mascar chiclete na escuridão, além de se ver a mesma cena do conto de Clarice, agora pela perspectiva dele – enquanto ela é desestabilizada pela visão dele, na perspectiva adotada pelo novo narrador, o cego fica excitado por perceber que uma mulher o observa e conclui: ela me ama:

Ouvi o bonde parar no ponto, em frente a mim. Foi aí que eu vi a mulher que me encarava. Estava sentada no banco de trás do bonde. Encarava-me como se estivesse vendo uma girava no Jardim Zoológico.  
- Sou cego - gritei-lhe para que não tivesse medo de mim.  
Não tinha medo de girafa, tinha medo de mim por ser um cego que mascava chicletes no Largo dos Leões (SANTIAGO, 2012, p. 107).

Todos esses exemplos permitem conceber uma vez mais uma personagem, mais uma Clarice. Da leitura da novela *A hora da estrela* e dos dados biográficos de Clarice, além de referência ao conto *Amor*, ao personagem Ulisses, que era também o nome do cachorro de Clarice, do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres*, e das crônicas *Medo da eternidade* e *Mineirinho*, este trabalho apresenta o conto *O pó das palavras*, que encena o processo de criação de *A hora da estrela*, integrando-o ao cotidiano da escritora Clarice Lispector. Faz também referência à entrevista feita em 1977, na TV Cultura, ao jornalista Julio Lerner, que, aliás, foi o ponto de partida, juntamente com a crônica *Mineirinho* e com o artigo *Observações sobre o direito de punir* (1943), fontes das primeiras versões do conto, que sofreu dali até o momento final cortes para delinear uma organicidade maior que tem como metáfora a marca de um incidente.

## O pó das palavras

Quero contar a história dessa menina que morou em Recife e um dia começou a escrever uma história que não tinha fim. Pensava que livro era como bicho, coisa que nasce, até que um dia descobriu como nascem os livros. Sabe, a história que ela começou a escrever e não tinha fim não era a história de qualquer Joana, ou Virgínia, ou G.H., era a história dela mesma. Até hoje não acabou. Um dia a mãe dela morreu, um dia ela veio para cá para o Rio de Janeiro e um dia também morreu-lhe o pai. Estava órfã. Um dia ela foi Helen Palmer e escrevia para as mulheres como ser bonita e como ser sedutora. Um dia ela também entrou nas lojas Americanas e viu uma nordestina perdida no Rio. Como muitas outras, era uma inocência esmagada. Nesse dia, ela se solidarizou com essa nordestina. E assim começa, aqui a história que quero contar. Mas acontece que ela cresceu e agora saltamos pouco mais de cinquenta anos, que é quando ela voltava da feira de São Cristóvão. Permita-me dizer: é um pouco difícil...talvez você não saiba, mas vou lhe dizer...ela um dia foi a uma cartomante, tudo começou a ir se ligando, fazendo sentido, foi assim que ela, que já escrevia uma história de sua própria vida que não terminou até agora, começou a escrever outra história dentro de sua história.

E é assim que temos dentro do caroço a próxima fruta.

Vamos encontrá-la em seu apartamento.

Ela puxa uns papéis e começa a fazer as anotações. “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever”. Clarice deixa o papel anotado em cima da mesa, pega a xícara com o café já morno. São cinco da manhã. Silêncio. Ulisses lambe suas mãos. Uma delas tem a marca do acidente, quando tentava apagar sua cama, que se incendiava com um cigarro esquecido numa noite de sono pesado.

Ela sai mais uma vez. Sozinha. Vou a uma cartomante, pensa. Coloca sua roupa para sair sobre a cama. Vai banhar-se. Um frio entra pela janela. Não há ninguém ainda querendo visitá-la. Também, é cedo. Ela fecha a janela e se veste. Põe os óculos escuros e conversa com Ulisses: - Ulisses, repare o apartamento, vou e já volto. Ulisses, que nada entende, balança o rabo, rodeia a dona e seu focinho cheira sua roupa. Ela se abaixa para se despedir e ele lambe agora só uma de suas mãos e seu rosto também.

Clarice anda depressa. - Táxi, por favor. Ela para numa rua onde há muito barulho. O silêncio só se esconde a alguns passos. Ela é naturalmente desconhecida ali. Ela é estrangeira. Sobe as escadas e chega a uma sala menor. Entre esta e o compartimento interior há apenas uma cortina. Há desenhos de santos, orixás e estrelas. - É a sua vez, senhora. Vejo que você gosta de escrever, diz a cartomante para espanto seu. Você é estrangeira? – Sou brasileiríssima...é...é o sotaque? É só língua presa. Tire-se minha língua presa e você tem uma nordestina cabra da peste, brinca Clarice. As duas riem da gracinha. Após, o silêncio se instala. O ar de mistério enche do lugar. A cartomante fala como se estivesse em transe, ritmada. Clarice olha lentamente enquanto ela pede suas mãos, - Essa não, quando ia puxar a mão marcada, - A outra (Clarice limpa a mão antes de entregá-la à cartomante) - Pois então que seja. Ela lê o futuro. - Essa linha aqui significa isso, essa outra tal coisa, assim e assim. Clarice sai como se lhe houvessem dado uma pedra preciosa que precisa carregar com cuidado, senão ela some. Desce as escadas e chega à porta de entrada. A rua é movimentada, agora que deu para perceber.

Começa a chover, Clarice não trouxe nada para se proteger, ela saiu correndo, mas não havia percebido que aquele barulho intenso da rua eram carros passando. Um deles buzina e ela volta a si. Quase fora atropelada.

Ela afasta-se e pede desculpas ao motorista. Ele vai embora sem entender nada. Ela olha mais uma vez para a mão que Ulisses lambeu. De repente alguma coisa acontece. “E se um carro me atropelasse e eu morresse e acontecesse exatamente o contrário do que a cartomante me disse?”. Pega outro taxi e retorna para o apartamento. Olga e Sileia já estão lá arrumando alguns papéis que ela deixara espalhados pelo balcão da cozinha.

Às vezes Clarice ligava para Olga de madrugada, angustiada, dizendo precisar desabafar com alguém, Olga deixava tudo e ia até ela, mas chegando lá parecia que nada havia de errado. Ela fazia isso para chamar atenção para si. Não da imprensa. Ela só era meio carente. Precisava às vezes ser paparicada. Clarice já não tem escrito para os jornais, - Estou cansada de escrever, estou cansada de mim mesma, por isso Olga agora é quem a ajuda. Algumas coisas Clarice joga fora, outras Olga guarda. É assim.

Mais uma madrugada. – Ulisses, silêncio, shiii! Desperta do sono. Coloca mais uma vez o bule para o café. Abre a janela. O sol se anuncia. Está amanhecendo lentamente. Ela deita no sofá depois da longa espera. Silêncio total. Ninguém chega. Ela

levanta. Anda pelo apartamento. Ulisses ergue a cabeça e observa. Não há nada de errado. Ele torna a deitar sobre as patas. Da janela o vento ameaça, mas o sol vence.

O vento vem de novo e lança ao chão alguns manuscritos. Ulisses tenta pegar alguns deles. – Não, Ulisses! (pausa) - Olga minha mão está doendo muito hoje. Ulisses, não. Olga, escreve isso. Olga já sabia das manias de Clarice de anotar tudo. Desta vez ela pegava e escrevia em qualquer pedaço de papel e ia deixando em cima da mesa. - Nada pode ir para o lixo.

Olga, me ajude, escreve: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da história e havia o nunca e havia o sim e...”, - Não sei, não sei, não sei o que dizer, é algo como: o universo jamais começou, entende Olga. Olga: - Entendo. Olga escreve.

- Quem é Rodrigo? Clarice vira os olhos para cima, pensativa, e vai buscar a resposta. Nesse dia estava caminhando aqui perto. Encontrei-me de olhar com Rodrigo. Ele também é escritor, Olga. Se bem que não sou escritora, escrevo... – Tudo bem, Clarice, mas continue. – Rodrigo tem muitas dúvidas. Não sabe como iniciar uma história. Ele também já rasgara muitos papéis. Andava meio estranho ultimamente. Alguns amigos disseram que era experiência de escritor. Ele deixou a barba crescer, quase não o reconheço. Cumprimentei-o de longe. Rodrigo para e vê. Suas roupas estão mais simples. - E o que o Rodrigo faz nessa história? Clarice levanta-se e, como uma atriz interpretando no palco, ela se contorce e exclama: - Preciso falar sobre ela tanto quanto você! Nós conversávamos. Jovens passavam. Velhos passavam. Moças passavam. De repente já era noite e havia mil estrelas. (pausa) A culpa é minha. – De Rodrigo? Pergunta Olga. - Não sei, mas também sou responsável. - Por quê? Ela não sabe gritar? - Ela é, apenas.

Perdoe-me interromper a história. É que preciso dizer que nesse dia Olga teve que sair mais cedo, de modo que agora quem vai continuar essa história, isto é, a história que Clarice pede que Olga escreva, é a própria Clarice. Ela junta os últimos papéis e põe a máquina ao colo. Ela começa a datilografar. Tudo começou com um sim.

A crise não era tão ruim assim. O carro atropelou Macabéa que estava crente que seu destino seria outro. A cartomante acertara ao contrário. Clarice volta a escrever e diz “pronto”, e nasce uma estrela.

De repente. Macabéa se espalhava pelo apartamento em vários pedaços de papel. Macabéa, sem dizer uma palavra, era muitas pessoas. Por isso Clarice dera por escrever

como em enigmas. “Na verdade eu sei pouca coisa. Eu não sei quase nada. Eu não sei. Foi só uma frase, digo: só foi uma fase. Mas agora posso me livrar desse fardo.” Às vezes quando ia ao restaurante para comer algo, pensava estar cometendo um crime contra alguém. Mas contra quem? Contra mim mesma? Contra Deus? Olho pela janela e vejo algumas pessoas ainda na rua. E ainda é madrugada, mas um carro azul passa. Contra quem erro? A quem estou matando ou roubando quando vou a um restaurante? Alguém me dissera que enquanto um gasta outros passam fome. Se aparecesse um mendigo me pedindo esmolas de repente, ah meu Deus, não haveria absolvição para mim. O prato vazio não me serviria de álibi. A boca entreaberta surpresa com um pedido tão trivial, tão atrevido, tão profundo: - Senhora, a senhora me pode dar uma esmolinha? - Não, não posso, não posso me dar dignidade nem a você posso dar algo, tenho uma culpa enorme e uma preocupação enorme com você. Um moedas não mudariam o teu destino e nem o meu destino. Na verdade você tem mais sorte que eu, que se eu fosse mendigar nem saberia o que pedir. Estenderia minha mão marcada, que ainda dói. Nela, as linhas do meu destino, diriam os místicos, se contorceram, de modo que já não me pertence o meu futuro. Irei além de mim? Alguém com fome estaria em minha frente me pedindo a eternidade. Eu não posso sequer mastigar a eternidade. Jogo o *chicles* fora. Que constrangimento! Não estou à altura dela, não estou à altura do mendigo que um dia me viria, um dia me virá pedir uma moeda - tive fome me destes de comer? tive sede me destes de beber? Toda minha preocupação em cuidar o mundo chegaria ao seu ápice.

O vento sopra. Eu sou culpada por seu eu mesma. Clarice rasga todo o escrito. Joga-o fora, dentro do lixo. O dentro e o fora. Lembra que deveria guardar as anotações. Precisa de mais dinheiro, precisa de mais tempo, precisa de menos mundo. Ela ameaça então rasgar as outras anotações sobre Macabéa que estão em cima da mesa. Macabéa morreria aos pedaços, assim como nascera, sem que houvesse testemunhas. Mas havia. Olga sabia de sua existência. Os jornalistas também. Os amigos também. Só não o seu nome. É segredo. Mas, afinal, absorvida na personagem, ela comentara sobre seu cansaço de escrevê-la. Por isso criou aquele Rodrigo S. M. naquela tarde e disse: Rodrigo, tome conta dela. Narre. E Rodrigo, escritor inexperiente, acorda madrugadas em busca da chamada inspiração. É Clarice. Indo tomar café e passear pela cidade. É o sol aparecendo e o cigarro caindo pela janela, refletindo entre mil vidros que refletem uma cidade que é muitas cidades. Há muitas cidades dentro dela.



O apartamento continua silencioso. Ulisses dorme no tapete da sala. As mãos tremem, mas contra a folha de papel Clarice escreve. Medita e escreve. Suportar e cuidar do mundo não tem sido fácil. A eternidade é muito mais difícil para mastigar do que um chiclete que não tem fim. A eternidade não tem fim. Meu Deus, era uma vez. Não. A mão trêmula rasurou a folha. Ela lembra quando viu a estrela. Nas lojas americanas... nas feiras... nos escritórios... sem nome. Que palavra dizer a ela? Uma palavra de consolo? Para si mesma seria então? Lembra-se do nordeste, do Recife, de Pernambuco, de Alagoas, de repente o mundo é vasto e pode-se chegar a qualquer lugar.

Macabéa é apenas uma personagem. A dor torna a ficar um pouco insuportável. Ela se contorce, mas suporta o mundo. De Macabéa lhe roubaram a dignidade. E ela, que era apenas uma ladra de rosas, nunca iria ser punida. Havia cem anos de perdão para o que fizera em criança? Sua história nunca terá fim? Talvez o trágico do destino seja isso mesmo, ser feliz ou infeliz sem saber o que se é, você sabia, meu senhor, que eu era pobre? pois meu senhor eu não sabia...

Clarice para de escrever mais uma vez. Clarice não quer mais tocar no assunto. Liga a um amigo, - Estou angustiada. Mas acorda no dia seguinte feliz e sorridente ela canta. Ela dói. Ela faz uma entrevista. A câmera tenta filmar as marcas da sua mão. Ela esconde a mão perto das dobras do vestido e pede: - Não apresentem no ar antes que eu morra. Ela não fala muito. Apenas continua suportando. Ela toma banho no mar mais uma vez e depois volta para casa. Recebe mais um livro e o guarda. Ela não tem lido quase nada.

Acorda mais uma madrugada desesperada. Acalma-se e rondando pelo apartamento encontra-se consigo mesma. Vai à sala. A luz acesa. Pega uma caixa onde há recortes de várias entrevistas que produziu. Ela lê todas elas e lembra. Ulisses chega perto dela, senta-se e põe a língua para fora.

Interrompo mais uma vez. Não sei se devo, mas é que a partir de agora Clarice vai começar a delirar de dor. Vamos voltar ao apartamento naquela noite.

Estou cansada da literatura. Clarice se levanta, anda pela sala. Toma uma xícara de café. Abre e fecha as janelas da sala duas ou três vezes. Ela ainda tem papel amassado na mão. Ela joga o papel no lixo. Ela vai até o lixo e procura o papel que havia jogado. Estou escrevendo com dor. O direito de punir é um poder, não um direito. Lembra-se de Mineirinho, o bandido morto com treze tiros pela polícia. Ele tinha uma namorada e era devoto de São Jorge. Ela publicou uma crônica sobre isso. Eram impressões, eu andava pela cozinha, olhava pela janela. Colocava os papéis bem perto

de mim. Era Mineirinho. Foi aparecendo sem dizer palavra. Quando a polícia andava pelas ruas imaginava Mineirinho saindo de uma delas, desesperado, meu coração na mão. E mesmo que ele merecesse, um tiro só bastava. Mas Mineirinho continuava estirado no chão. Macabéa também. O sangue escorrendo, ela olhando para o céu, o sol tinindo de quente, as pessoas passam e a olham curiosas, - Não é daqui, coitadinha, - estava tão feliz. Djosinha vai embora e leva o carro consigo. Não, não, ele para, ele está dando a ré, desce do carro, - Moça, moça. Macabéa sorri. O mundo é maior que mil, que mil estrelas. - Você sabe o que é Inconstitucionalmente? Dores pelo corpo, moço – o moço dirige o taxi, Olga está segurando a mão Clarice, que chora e sonha – viajaremos para a Europa, você também vai conosco, veremos a torre Eifel, tudo estará mais brilhante e bonito. Mineirinho não teve tempo nem de se defender, que revolta! Não posso sequer mais lembrar dele, eu era ele! - Macabéa, Macabéa, grita Olímpico. Não, Olímpico, não! Enquanto delira, dói. Clarice vai contando outra história e mais outra história até o taxi parar em frente do hospital.

- Ainda bem que eu havia retornado, Clarice, você já estava segurando um papel todo sujo de sangue perto da lixeira, parecia outra. - Está tudo melhor Olga, agora. Clarice lembra que várias vezes, em várias crônicas e entrevistas, repetira algumas coisas sobre si mesma e sua criação, como se já as estivesse decorado e ensaiado. Mas essa é minha vida. A enfermeira se aproxima e lhe levanta para dar-lhe mais um remédio para passar a dor. Clarice olha para a mão marcada. Agora ela incendeia por dentro. Línguas de fogo pousam sobre sua cabeça. A um canto, Macabéa está sentada ouvindo a rádio Relógio, calmamente. Mineirinho corre da polícia. Será que treze tiros doem mais que minha dor? Pergunta Clarice.

O sangue começa a escorrer. – Enfermeira!, Clarice se levanta mais rápido ainda do leito e vai em direção à porta, querendo sair.

Não sei como te dizer isso. A história dela não tem fim. Poderia narrar agora que um dia ela morreu. Que ela era uma pobre menina filha de imigrantes que morava em Recife e um dia veio para cá com o pai e as irmãs. Um dia ela se casou, teve dois filhos, viajou muito e retornou intacta? Está bem. Sou a enfermeira dela nessa história. Pronto. Posso continuar agora.

- Não, dona Clarissa, você não pode sair. Clarice tenta resistir. Com raiva, olha para a enfermeira. Pensa por milésimos de segundos “que transtorno!” e diz a ela: - você matou meu personagem!

Ia continuar a escrever essa história. De fato, havia outro final para ela, fiquei com vergonha de te dizer isso. Acontece que eu havia deixado ela anotada em alguns papéis. Até acordei cedo para isso. Deixei em cima do balcão. Mas me esqueci de pedir à Sileia que não jogasse os papéis no lixo – a lixeira fica tão perto de onde eles estavam que não seria tão doloroso assim. Ela chegaria e arrumaria a cozinha. Veria os papéis no balcão e exclamaria mentalmente: como essa minha patroa é desorganizada! Mas o que escrevi nesse finalzinho é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para meu desespero. Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente escrevi sobre o encontro. Nem do *gran finale* que havia previsto, com início, meio e fim. De modo que me restam apenas estas humildes palavras, o pó das palavras.

Acabei de fechar o livro. Lá fora ameaça uma chuva. É madrugada. Olho minhas mãos atentamente e vejo nelas se também as linhas estão intactas. Daqui a pouco será dia e terei que, inevitavelmente, dormir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras da autora utilizadas nesse trabalho:

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Clarice na cabeceira**: jornalismo. Org. e apres. Maria Aparecida Nunes. Rio de Janeiro, Rocco, 2012.

\_\_\_\_\_. **Correspondências**. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altaya, 1996 (Autores da literatura contemporânea).

\_\_\_\_\_. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1961.

\_\_\_\_\_. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. **Correio feminino**. Org. Maria Aparecida Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. Amor. In: **Laços de família**. 4 ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970, p. 17-30.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **O lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Onde estivestes de noite**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Outros escritos**. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. Mineirinho. In: **Para não esquecer**: crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 123-127.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida** (pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

### Crítica e teoria:

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AVELAR, Alexandre; SCHMIDT, Benito Bisso (org.). **Grafia de vida**: reflexões e experiências com a escrita biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012, p. 39-60.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENVENISTE, Emile. O aparelho formal da enunciação. In: **Problemas de Linguística Geral II**. Trad. Eduardo Guimarães [et. al.]. Campinas: São Paulo: Pontes, 1989, p. 81-90.

BERNARDO, André. A ficção da realidade? Ou a realidade da ficção? **Revista Metáfora**: literatura, educação e cultura. Ano 2, nº 14. São Paulo: Segmento, 2012, p. 40-45.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLANCHOT, Maurice. La voz narrativa (el “él” el neutro). In: **De Kafka a Kafka**. Trad. Jorge Ferreiro Santana. Mexico: FCE, 1991, p. 223-240.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 48 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.M. & AMADO, J. (coord.) **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996, p. 182-191.

CAMPOS, Nathalia. A narrativa do eu: a carta como intriga biográfica e como gênero literário. In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra. **Margens teóricas**: memória e acervos literários. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 11-23.

CANDIDO, Antonio [et al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva: 2007 (Debates; 1).

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades: 1970, p. 125-131.

CAVALHEIRO, Juciane. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. In: **Signun: estudos da linguagem**, Londrina, nº 11/2, p. 67-81, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. **Literatura e enunciação**. Manaus: UEA Edições, 2010.

CHARTIER, Roger. As relações no passado: História e ficção. In: **A história ou a leitura do tempo**. 2º Ed. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 (Ensaio geral), p. 24-31.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas**: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana [introdução]. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 12-37.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Trad. César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUFOUR, Dani-Robert. **Os mistérios da trindade**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

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

FREIXAS, Laura. Ladrona de rosas – **Clarice Lispector**: uma genialidade insuportable. Madrid: La Esfera de los Libros, 2010.

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice Lispector**: uma vida que se conta. São Paulo: Edusp: 2011.

GUIMARÃES, Mayara R.; MAFFEI, Luis (org.). **Extratextos 1: Clarice Lispector** – personagens reescritos. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012 (Travessia).

HIDALGO, Luciana. **O passeador**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luis Costa Lima. In: LIMA, Luis Costa (org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. Vol. 2. 3 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-985.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão) 10 ed.. São Paulo: Ática, 2002 (Série Princípios).

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Org.: Jovita Maria Gerhein Noronha. Trad.: Jovita Maria Gerhein Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MANZO, Lícia. **Era uma vez: eu** – a não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Xerox do Brasil, 1997.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello de (org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MIRANDA, Ana. **Clarice**: ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

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

\_\_\_\_\_. **O mundo de Clarice Lispector** (ensaio). Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1966 (Edições Torquato Tapajós).

PEREZ, Renard. Clarice Lispector. In: **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

ROBERT, Marthe. Por que o romance? In: **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 11-31.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**: dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 1º ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARAMARGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de Água Viva. In: **Remate de males**: Campinas, (9), 1989, p. 115-118.

SILVA, Sérgio Antônio. **A hora da estrela de Clarice**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011 (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografismo**: reflexões sobre escritas de vida. São Paulo: Unesp, 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**Endereços eletrônicos:**

Jornal Recomeço. “**O conto Mineirinho**”. Em 02/04/2008. Disponível em: <<http://jornalrecomeco.blogspot.com.br/2008/04/mineirinho.html>>. Acesso em: 03 de julho de 2013.

LISPECTOR, Clarice. **Panorama com Clarice Lispector**: entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, no programa *Panorama*, da TV Cultura, em 1977. Disponível em: << <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>>. Acesso em: 23 de julho de 2012.

MOSER, Benjamin. **Esboço do estado atual do conhecimento biográfico sobre Clarice Lispector**. Master thesis. Begeleider Prof. Dr. Paulo de Medeiros; Tweede Lezer Dr. Paula Jordão. Universiteit Utrecht: Holanda: 2008. Disponível em: << <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/31534>>>. Acesso em: 17 de julho de 2013.

POSSANI, Taise Neves. **Ana Miranda, leitora de Clarice Lispector**. Dissertação de mestrado orientada por Aimée Teresa C. Bolaños. Rio Grande: Rio Grande, 2009. Disponível em: << <http://repositorio.furg.br:8080/handle/1/2685>>>. Acesso em: 28 de março de 2013.

GOTLIB, Nádida Batella. **Clarice Lispector**. Disponível em: <<<http://claricelispectorims.com.br/Facts>>>.

SANTIAGO, Silviano. **Aula inaugural de Clarice**. São Paulo, domingo, 7 de dezembro de 1997. Disponível em <<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html>>>. Acesso em 22 de novembro de 2013.